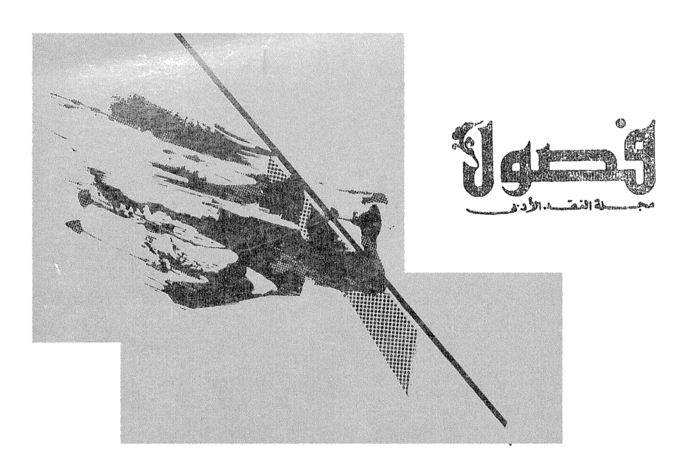




تراثنا النثرى

دراسات

بنائيات البخل .

ولكم فى القصص حياة .

تشكل النوع القصصى .

نظرية الحب الدنيوى .

نظرة أخرى للتراث العربى الموسوعى .

آفاق نقدية

دراسة المكان الصحراوى .

حكاية زهرة .

متابعات

السرائر والمكامن .

ظلال الأصنام الجديدة .

المقامة والتأويل .

المجلد الثانى عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٣



المجلد
الثاني عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٣

تراثنا النثري



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفنى: سعيد المسيرى

التحرير: حازم شحاته
حسين حمودة
وليد منير

سكرتارية: آمال صلاح
فاطمة قنديل
على عفيفى

- **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

- **الاشتراكات من الداخل**

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

- **الاشتراكات من الخارج .**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

- **ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :**

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤٢١٣

- **الإعلانات :** يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

تراثنا النثرى

المجلد الثاني عشر
العدد الثالث
خريف ١٩٩٣

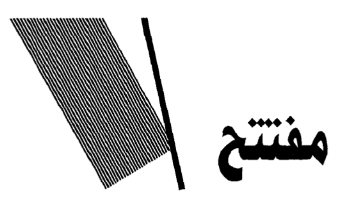
● في هذا العدد :

● مفتتح

تراثنا النثرى

• **متابعات**





مفتتح

تعودنا على النظر إلى الشعر وحده عندما ننظر إلى تراثنا ، ولا غرابة فى ذلك ، فالشعر ديوان العرب ، جامع أخبارها ، ومستودع معارفها ، وكنز حكمتها ، وخزانة مفاخرها ، وذاكرة أمجادها . وكل ذلك حق. لكن ، ماذا عن الفنون الأدبية الأخرى غير الشعر فى التراث؟ لقد غطّت مركزية الشعر التى تأصلت فى عقولنا على كل ما عداها . وبالقدر الذى احتل به الشعر المركز ، مهيمنا ، متسلطا ، طاغيا ، انسحبت فنون النثر ، وبخاصة كتاب القص ، إلى الهوامش النائية ، البعيدة ، المغتربة . وارتبط الشعر بالثقافة السائدة، الرسمية ، فى مقابل القص الذى ارتبط بالثقافة الفرعية ، غير الرسمية ، الهامشية .

ولكن ، إذا غيرنا النظرة ، ونقلنا المركز من الشعر إلى النثر ، ومن القصيد إلى القص ، شاهدنا من المعطيات ما لم نكن نشاهده من قبل ، وتداعت على أذهاننا ذكريات المناظرات التى ظلت تتكرر ، منذ القرن الثالث للهجرة ، عن بلاغة النثر وبلاغة الشعر ، وتداعت على أذهاننا المكانة المتصاعدة لما أطلق عليه «صناعة الكتابة» فى مقابل «صناعة الشعر» ، وتذكرنا المكانة الصاعدة للكاتب «الناثر» الذى أصبح وزيراً يقصد إليه الشعراء . ومنذ تأسيس المدينة العربية الكبيرة ، مع صعود العصر العباسى الأول ، ومكانة الشاعر الاجتماعية تتحول ، وتتغير ، وتهبط ، فى مقابل مكانة الناثر الصاعدة مع تصاعد خطى الدولة . ومع تحولات المدينة الكبيرة وتعقيداتها ، استبدلت الثقافة العربية المدينية بمركزية الشعر مركزية النثر ، وكان النثر لغة المدينة المعقدة : مناظراتها ، مكاتباتها ، اختلافاتها الاعتقادية، خصوماتها السياسية ، قصصها الواقعى وقصصها الرمزى ، رسائلها الديوانية وغير الديوانية ، مؤلفاتها وكتبها ، ترجماتها وسيرها .

وإذا كان الشعر قد ظل لغة الوجدان ، ولغة العواطف الحدية ، ولغة الصوت الواحد ، فقد أصبح النثر لغة العقل والتفلسف ، ولغة العواطف المتضاربة المتأملة ، ولغة الاختلافات متعددة المستويات ، ولغة النقد التى تلتقط رهافة الشعر وتصوغها فى دفاع غير شعرى عن الشعر .

وإذا مضينا طويلا وراء هذا المنظور المغاير ، تكشفت لنا صور مغايرة من التراث ، تختلف عن تلك التى اعتدنا عليها فى استسلامنا للتخييل الذى ألفناه منذ أن ترسخت فى لاوعينا الثقافى الصورة المأثورة لمركزية الشعر .

والواقع أننا منذ أن أخذنا نطرح السؤال النقضى على هذه المركزية ، مع الأعداد التى أصدرناها من (فصول) الخاصة بزمن الرواية ، والكثير من صور التراث يتكشف لنا ، وتتولد الرغبة فى أن ترتحل المجلة إلى التراث ، مرة أخرى ، ولكن فى أرض غير أرض الشعر التى تعودنا عليها كلما ذكرنا تراثنا .

هكذا ، أخذنا نخطط لأعداد تراثية جديدة ، أعداد تتناول التراث النثرى بوجه عام ، وتتوقف عند التراث القصصى بشكل خاص ، وتستبدل بالأدب المركزى الأدب الهامشى ، وتستبدل بالقصيدة الرسالة أو المقامة . وهذا العدد أول هذه الأعداد . يتوقف عند التراث المغاير للشعر فى عموميته ، وذلك ليطرح قضية حضور النثر فى التراث على أكثر من مستوى .

وتتعدد مقالات هذا العدد ، وتختلف الطبيعة المنهجية لدراساته . وتتعدد الأشكال النثرية التى يتناولها، وتتعد الأزمنة التى يتحرك فيها . وكانت بداية العدد القرآن الكريم معجزة العربية الكبرى التى تم نفى صفة الشعر عن نظمها . ومن «نظم» القرآن إلى الكتابة الصوفية . ومن الكتابة الصوفية إلى «القصص» الذى كان قرين الحياة منذ أن اقترن استمرار حياة شهرزاد باستمرارها فى القص . ومن «المقامة» إلى «الرسالة» إلى «النادرة» إلى الكتب الموسوعية . باختصار ، تتحرك مقالات العدد ودراساته بين محاور متعددة ، ومناهج متغايرة . ويلتقى فيها الدارسون العرب والدارسون غير العرب ؛ وذلك لنقدم للقارئ منظورا آخر مختلفا إلى تراثنا النثرى . وتلك هى البداية التى يتبعها ماوراءها فى الأعداد المقبلة .

بقيت كلمة أخيرة عن منهجية قراءة تراثنا النثرى . لقد ظللنا سنوات طويلة أسيرى نظرة ضيقة إلى هذا النثر . طرحنا أغلبه فى حمأة الأدب الشعبى ، وأغفلنا الكثير منه تحت دعاوى غريبة عنه . وعندما حاولنا تجديد النظر إليه ، طبقنا عليه المنظور نفسه الذى يجعل منه ظلا للشعر ، ومرآة عاكسة للاهتمام به. ولقد تغير ذلك كله فى السنوات الأخيرة . بدأت المناهج الجديدة فى الفاعلية والتأثير ، وأخذت ثمار «القراءة» فى الظهور . وكما تعدل منظور المعالجة والتناول ، وتغيرت نقاط الاهتمام ومحاور التركيز ، تغير مشهد النثر التراثى . اكتمل حضوره الشاحب ، وصعدت كتابات مجهولة إلى مناطق الضوء ، وانزاح الحاجز الوهمى الموروث بين الأدب الشعبى والأدب الرسمى ، وتحطمت الرؤى التقليدية التى لم تجاوز شرح صعوبة المفردات . وبرزت الأبنية التحتية للأعمال التى اقتصرت الدراسة التقليدية على سطحها ، وتجلت علاقات الغياب التى كشفت عنها الأنظار البنيوية . ودخل التفكيك عاملا مضيفا إلى جدة منظور القراءة . وأضافت البنيوية التقليدية إلى هذا المنظور . وتعددت المناهج المعاصرة التعدد الذى يشهده القارئ فى دراسات هذا العدد ومقالاته .

وكل ما نرجوه أن يحقق هذا التعدد هدفه ، وأن يتيح للقارئ حرية الاختيار ، وأهم من ذلك كله أن يؤكد له أن زمن النظر التقليدى إلى النثر قد انتهى ، وأننا بدأنا عهداً منهجياً مغايرا ، لا مجال فيه للمتخلف أو الكسول .

رئيس التحرير

السجع فى القرآن :

بنيته وقواعده

ديفين ستيوارت*

ظل السجع يحتل مكانة بارزة فى الحياة الاجتماعية والأدبية للعرب منذ الجاهلية وحتى القرن العشرين . استخدم السجع فى أقوال الكهان كما استخدم فى الأدعية والمواعظ وجرى استعماله فى الأقوال المأثورة والأمثال ، كما جرى فى كتابة التاريخ والسير والرسائل والمقامات . وقد ظلت عناوين الكتب جاريةً على السجع منذ القرن العاشر الميلادى وحتى قرننا هذا . كما كان هذا أيضا حال مقدمات الكتب فى معظم الأحوال مهما كان نوع الكتاب ، إذ كانت المقدمات تكتب مسجوعة من أولها إلى آخرها . وعلى الجملة ، فإن السجع يشكل ملمحاً مهما فى الكتابة العربية ، ينطبق ذلك على الكتابات الموجهة للصفوة كما ينطبق على الكتابات ذات الطابع الشعبى . ومن الغريب أن ظاهرةً بهذا الاتساع لم تلق إلا اهتماماً ضئيلاً سواء عند القدماء أو المحدثين من النقاد .

فما ذلك السجع الذى نتحدث عنه ؟ أما الترجمة الإنجليزية فتسميه النثر المقفى rhymed prose . ولكن هل السجع مجرد نثر مقفى ؟ إن أى قراءة متعجلة لنماذج من هذا السجع تكفى للكشف عن حقيقة أن هذا السجع تحكمه قواعد بعينها . غير أن النقاد العرب كتبوا النزر اليسير عن هذه القواعد. وتظهر هذه الحقيقة جليةً حين نقارن ما كتبوه عن قواعد السجع بالجهود الهائلة التى أنفقوها فى تسجيل قواعد الشعر . فلم يتحدث السكاكى (المتوفى فى ٦٢٦ هـ ـ ١٢٢٨م) عن السجع إلا فى جملتين فى (مفتاح العلوم) ، وهو أكثر كتبه تداولاً فى مجال البلاغة . وظل هذا حال النثر

* ترجمة وتعقيب محمد بريرى (جامعة بنى سويف) .
وعنوان المقال بالإنجليزية Saj in the Quran : Prosody And Structure .
والمقال المنشور فى Journal of Arabic Literature xxi, By Devin J. Stewart, Emory University .

قروناً متعاقبة. غير أن تجاهل السجع على هذا النحو لم يكن حال كل النقاد العرب ، إذ يناقش العسكرى (المتوفى بعد ٣٩٥ هـ ـ ١٠٠٥م) السجع بشىء من التفصيل فى (الصناعتين). وهذا أيضا ما فعله كل من ضياء الدين بن الأثير (توفى ٦٣٧هـ ـ ١٢٣٩م) فى (المثل السائر) ، والقلقشندى (توفى ٨٢١ هـ ـ ١٤١٨م) فى (صبح الأعشى) . وعالجت كتب أخرى الموضوع نفسه ، سواء منها ما كان فى البلاغة أو فى إعجاز القرآن . غير أن هذه الكتابات لم تلق عناية كافية من جانب الدارسين الغربيين . وإذا بدا أن الدارسين العرب المحدثين كانوا أكثر وعياً بهذه الكتابات النقدية فى موضوع السجع فإن عملهم لم يزد على تسجيل آراء أسلافهم دون محاولة لنقد آراء هؤلاء الأسلاف أو البناء عليها . إن هذه المصادر القديمة ينبغى لها أن تدرس حتى نصل إلى تعريف معقول بماهية السجع وحتى يتأتى لنا تأسيس معايير للنظر النقدى فى موضوع السجع.

ولن تحاول هذه الدراسة الإحاطة بتطورات النظر النقدى فى النثر إحاطة تحليليةً تاريخيةً مفصلةً ، كما أنها لن تسعى إلى معالجة بعض الموضوعات المهمة ، من مثل موضوع تطور السجع فى الجاهلية أو موضوع السجع فى القرآن وما سبقه من نثر مسجوع ، أو موضوع تأثير السجع فى القرآن على الكتاب الذين تبنوا هذا الأسلوب فى كتاباتهم المتأخرة . إن الدراسة تسعى بالأحرى، إلى تطبيق القواعد المستخلصة من الكتابات النقدية عند القدامى من أجل محاولة تحليل بنية السجع فى القرآن . ولذلك ، فإن الدراسة تجتهد فى الوصول إلى فهم أفضل للقواعد الشكلية التى تحكم هذا النوع من الإنشاء .

إن أكثر صور السجع خلوداً هى تلك التى تلقانا فى القرآن . وقد أُنفق كثير من الجهد فى محاولة الإجابة عما إذا كان القرآن يحتوى على السجع أم لا . وحسبما يرى «جولدزيهر» Goldziher فإن السجع يعد أقدم صورة من صور التعبير الشعرى فى العربية، إذ يسبق الأراجيز والقصائد جميعاً [١] . كان السجع من أكثر صور التعبير البليغ شيوعاً فى الجاهلية، كما كان هذا الشكل مستخدماً بصورة خاصة فى الخطابة والعبارات ذات المحتوى الدينى أو الميتافيزيقى. ويتفق علماء المسلمين على أن الوحى القرآنى إنما نزل فى لغة تتسق وما يسمى بالكلام البليغ عند العرب . وكما يقرر ابن سنان الخفاجى (توفى ٤٦٦ هـ ١٠٧٤م) « فإن القرآن أنزل بلغة العرب وعلى عرفهم وعادتهم » [٢] . ويذهب «جولدزيهر» إلى حد القول بأن العربى لا يمكن أن يسلم بصحة نسبة كلام ما إلى مصدر إلهى إن لم يكن مسجوعاً [٣] . وعلى هذا فقد كان من الطبيعى أن يجىء الأسلوب القرآنى متضمناً السجع .

غير أن نظرية إعجاز القرآن تذهب إلى عكس ذلك تماماً. وعلى سبيل المثال فإن الباقلانى (توفى ٤٠٣هـ ـ١٠١٣م) ينفق كثيراً من الجهد فى كتابه (إعجاز القرآن) كى يدلّل على عدم تضمن القرآن للسجع، بل إنه ينسب هذا الرأى للأشعرى [٤]. إن نظرية إعجاز القرآن تعتد بأن القرآن لا يجوز أن يقارن بأى نوع من أنواع الإنشاء الدنيوى حيث إن هذا القرآن إنما هو كلام الله. وعلى هذا فإن الزعم بأن القرآن مسجوع يؤدى إلى نسبة شىء دنيوى إلى الله (تعالى) [٥] . لذا فإن إنكار السجع فى القرآن كان متوجهاً عن الاعتقاد العام فى أن القرآن هو كلام الله (تعالى) ، وليس كلام محمد (ﷺ) . وقد حاول أعداء الرسول (ﷺ) أن يقللوا من شأن الرسالة زاعمين أنها لا تعدو أن تكون كلام كاهن أو شاعر [٦]. ومن أجل الردّ على هذا الزعم فإن نفراً كثيراً من الدارسين أنكر أن يكون القرآن مسجوعا، أو أن يكون متضمناً السجع ، كما رفضوا تضمنه الشعر. ويبدو أن صرامة هذا الاعتقاد لم تكن تسمح للنقاد أن يمارسوا عملهم لولا أن مناهج العلوم الإسلامية تنبئ عن أن أعظم ما قدمته البلاغة والنقد عند

العرب كان نتاجاً للمناقشات المستفيضة حول إعجاز القرآن . لذا فقد أمكن للعلماء المسلمين أن تتباين وجهات نظرهم تبايناً واسعاً حول قضية « السجع» دون أن يتهم أحدهم بالهرطقة.

لم يكن السجع فى وقت الرسول (ﷺ)من لوازم الكلام البليغ فحسب، بل كان ملازماً لعبارات المتألهين والكهان [٧]. وينقل النقاد العرب بعض أقاويل الكهان من مثل قول أحدهم: « السماء والأرض ، والقرض والفرض، والغمر والبرد ...» [٨]. وقد ساد الاعتقاد بأن هؤلاء الكهان كانوا على اتصال بالجن أو ما أشبه ، وأنهم كانوا يمتلكون قوىً سحرية. وقد استخدموا السجع فى أداء ما يناط بهم من وظائف ، من مثل التنبؤ بمّا سيأتى أو درء الأخطار أو صب اللعنات على الأعداء. ويرى المسلمون أن أقاويل الكهان محض سخف وتزييف، بل إنها تجديف أيضاً . وكما يقول الباقلانى فإن «الكهانة تنافى النبوات» [٩]. ولقد كان ما تمثله الكهانة من خطر على الدين متجسداً فيما انتهجه مسيلمة الكذاب ، كاهن بنى حنيفة فى اليمامة الذى عاصر الرسول (ﷺ) ، حين ادّعى النبوة وجمع حوله بعض المشايعين . وقد انتهى صراع مسيلمة وشيعته مع المسلمين بعد فترة قصيرة من وفاة الرسول (ﷺ) بمقتل مسيلمة ودحر أصحابه فى موقعة «عقرباء» فى العام الثانى عشر للهجرة [١٠]. إن بحث موضوع السجع فى القرآن يدور حول حديث نبوى عرف باسم حديث الجنين الذى يطلعنا أبو داود (توفى ٢٧٥ هـ -٨٨٩م) على ثلاث روايات له تختلف فيما بينها اختلافات طفيفة . أما سياق الحديث فيتعلق بامرأتين من هذيل تشاحنتا فضربت إحداهما الأخرى، وكانت حبلى، فأسقطت جنينها ثم ماتت من جراء ضرب الأولى لها بحجر فى رواية ، وعصاً فى رواية أخرى . وقد كانت المرأة المقتولة على وشك الوضع إذ كان جنينها ذكراً نما شعر رأسه . وقد اختلف أولياء أمر المرأتين فيما إذا كانت الدية تجب للمرأة المقتولة وحدها أم تجب لها ولجنينها ، فعرض أمرهما على الرسول (ﷺ) فحكم بوجوب دفع دية الجنين . حينئذ اعترض ولى المرأة المعتدية قائلاً: «كيف أغرم دية من لا شرب ولا أكل ولا نطق فمثل ذلك يطال ؟».

لقد صاغ الرجل سؤاله الإنكارى مسجوعاً مما دعا الرسول (ﷺ) إلى التعبير عن استيائه من الرجل، متسائلاً عما إذا كان كلام الرجل شبيهاً بسجع الكهان فى الجاهلية [١١]. وقد اتخذ نفر كثير من النقاد هذا الحديث حجةً على أن الرسول (ﷺ) استاء من السجع بما هو سجع، على حين دحض نقاد آخرون هذا التأويل على أسس متباينة . فذهب أبو هلال العسكرى وضياء الدين بن الأثير إلى القول بأنه لو صحّ أن مقصد الرسول كان الاعتراض على السجع فى ذاته لقال «أسجعاً؟» بدلا من قوله «أسجعاً كسجع الكهان؟» . يرى العسكرى إذن أن اعتراض الرسول لم يكن على السجع عموماً بل على سجع الكهان خصوصا « لأن التكلف فى سجعهم فاشٍ» [١٢]. أما إسحق بن وهبْ فيرى أن الرسول انتقد الرجل لأن كلامه جاء مسجوعاً كله ، وفى رأيه أنه يحسن بالمرء ألا يبالغ فى استخدام السجع ، كما أنه يرى أيضاً أن هذا المثل على وجه الخصوص كان يشبه كلام الكهان فى تكلفه : «وتكلف فى السجع تكلف الكهان» [١٣]. أما ابن الأثير فيقرر أن الرسول (صلعم) إنما قصد إلى نقض احتجاج الرجل[١٤] ، ذلك أن عبارة الرسول (ﷺ) كانت تعنى «أحكماً كحكم الكهان؟» [١٥]. وكما نقل الجاحظ عن عبد الصمد بن فضل الرّقاشىّ ، لم يكن استهجان الرسول (ﷺ) منصباً على استخدام الرجل للسجع ، بل كان استهجانه لما لجأ إليه ذلك الرجل من تحايل محاولاً التهرب من دفع الدية :

« لو أن هذا المتكلم لم يرد إلا إقامة الوزن[١٦] لما كان عليه بأس لكنه عسى أن يكون أراد إبطالاً لحق فتشادق فى كلامه»[١٧] .

ولقد لجأ بعض النقاد إلى مسألة اللفظ والمعنى فى إنكارهم السجع فى القرآن ، فعلوا ذلك وفى أذهانهم العبارات السخيفة المبهمة التى كانت تجرى على ألسنة المتألهين . كان الرّمانى (توفى ٣٨٤ هـ ـ ٩٩٤م) ممن نحوا هذا النحو فى (النكت فى إعجاز القرآن) ، فيقول فى هذا الكتاب :

« الفواصل حروف متشاكلة فى المقاطع توجب حسن إفهام المعانى ، والفواصل بلاغة، والأسجاع عيب ، وذلك أن الفواصل تابعة للمعانى وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها»[١٨] .

ويقرر أن استخدام السجع فى محاولة الفصاحة هو تبديد للجهد يشبه صنع عقد لكلب [١٩] . إن الرمانى يذهب إلى أن السجع بحكم تعريفه قالب شعرى لكلام لا قيمة له . ويعطى لرأيه هذا مثلا من سجع ينسبُ لمسيلمة الكذاب حيث يقول : « يا ضفدع نقّى كما تنقّين لا الماء تكدّرين ولا النهر تفارقين» [٢٠] .

يحاول الرّمانى أن يؤيد فكرته عن أن المعنى فى السجع هو بالضرورة تافه عن طريق تأويل الأصل الاشتقاقى للكلمة . إن كلمة «سجع» مشتقة من هديل الحمام، كما يجمع أصحاب المعاجم . ولما كان الحمام يردّد أصواتاً متشابهة لا معنى لها فإن الرّمانى يذهب إلى أن تلك هى العلة فى اشتقاق كلمة سجع . وعلى هذا ، فإنه يعوّل على أن المعنى الأصيل الحقيقى لكلمة سجع هو الكلام الفارغ من المعنى الذى تشيع فيه القوافى[٢١] .

إن المثل الذى ضربه الرّمانى يكشف عن رؤية متحيزة للاحتمالات التى يمكن أن يفهم بها مضمون السجع ، إذ إنه يختار أقلها شأناً . ومع هذا فإن عمل الرّمانى كان له تأثير واسع ، فالباقلانى عوّل عليه حين ناقش المسألة على نحو مشابه وإن استخدم القياس المنطقى. ذلك أن اللفظ فى القرآن تابع للمعنى على حين أن المعنى فى السجع تابع للفظ . وعلى هذا فمن المحال أن يكون القرآن سجعاً [٢٢] . إن النتيجة ها هنا هى محصلة منطقية للفرضين السابقين عليها لولا أن الفرضين قد جانبهما الصواب . فمن السهل على غير المسلم أن ينقض الفرض الأول زاعماً أن هناك حالات كثيرة فى القرآن يستخدم فيها بعض الوسائل الأسلوبية، حيث يكون المعنى تابعاً بشكل ما ، لأسباب بلاغية أو جمالية . ومن جهة أخرى ، فإذا عولنا على أن القرآن هو كلام الله؛ أفليس الله بقادر على أن يعبر عن المعنى المرغوب مع صياغته فى شكل فنى مثل السجع أو الشعر؟ غير أن الباقلانى ربما اعتقد أن أية محاولة للقول بوجود قواعد شكلية ما فى القرآن تنال من قدرة الله . أما الفرض الثانى، وهو القول بأن المعنى فى السجع تابع للفظ فقد كان محل نزاع ، وقد أشار النقاد القدماء إلى أنه ليس صحيحاً بالضرورة . والحق أن ابن الأثير يقلب فكرة الرمانى رأسا على عقب حين يقرر أنه من أجل أن يكون السجع جيداً فإن اللفظ ينبغى أن يكون تابعاً للمعنى وليس العكس ، لأنه لو لم يكن الأمر كذلك كان السجع «كغمد من ذهب على نصل من خشب»[٢٣] . ويصر العسكرى على أن السجع الذى يعتد به هو ذلك الذى يأتى عفوا [٢٤] ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن القرآن لا يشبه كلام البشر من حيث إنه يعبر عن أشرف المعانى فى أجمل أسلوب مع وفائه بقيود الشكل :

« وكذلك ما فى القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج [٢٥] مخالف فى تمكين المعانى وصفاء اللفظ وتضمّن الطلاوة والماء لما يجرى مجراه من كلام الخلق » [٢٦] .

يعترض كثير من النقاد على استخدام كلمة سجع فى الإشارة إلى الخطاب القرآنى مع اعترافهم بالشبه القائم بينهما . ويقرر السيوطى أن الغالبية من العلماء لا يجيزون استخدام لفظ السجع فى سياق الحديث عن القرآن [٢٧] . وفى رأى هؤلاء العلماء أن الكلمة الأخيرة فى الآية القرآنية ينبغى أن تسمى فاصلة لا أن تسمى بالسجع . ومع ذلك ، فإن كثيرا من النقاد الذين يعوّلون على هذا الرأى يتخذون من آيات القرآن أمثلة على الأنواع المختلفة من السجع [٢٨] . وهم يزعمون أن لفظ فواصل إنما اشتق من سورة فصلت « كتاب فصّلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون» [٢٩] . ويقرر التفتازانى (توفى ٧٩١ هـ ــ ١٣٨٩) أن تجنب استخدام كلمة سجع فى الإشارة إلى القرآن لا يعود إلى إنكار السجع وإنما يكون ذلك «رعاية للأدب وتعظيماً له» لأن الكلمة تعود إلى سجع الحمام ، وهو أوضع من أن يكون نعتاً للقرآن [٣٠] . ويقرر السيوطى شيئا مشابهاً عن لفظة سجع فيقول : «لأن أصله من سجع الطير فشرف القرآن أن يستعار لشىء منه لفظ أصله مهمل» [٣١] .

على أن مشكلة السجع فى القرآن لم تجد لها حلاً بعد ، إذ يضم تاريخ كمبردج للأدب العربى (Cambridge History of Arabic Literature) مقولتين عن مشكلة السجع فى القرآن لا يمكن الفصل بينهما . يقرر باريت Paret فى غير كياسة أن القرآن كتب مسجوعا من أوله إلى آخره [٣٢] ، على حين أن عبد الله الطيب يقرر أن :

« الإيقاع الذى يبتعد بالقرآن عن أن يكون سجعاً أو رجزا أو شعراً يمتنع على أى محاولة للكشف عن كنهه لأن الإيمان بأن القرآن معجز بطبعه عقيدة إسلامية لا يمكن الحياد عنها» [٣٣] .

أما المقولة الأولى فتذهب فى خضوعها للتحيز والهوى إلى أقصى مدى فتخضع النص لقالب سابق من خلال بحث لا يتسم بالحساسية ، على حين أن المقولة الثانية تنكر قيمة البحث فى النص . ويشير هذا التناقض بين المقولتين إلى مشكلة حقيقية . إن محاولة البحث فى مشكلة السجع فى القرآن وتحديد ماهية هذا السجع نفسه تقتضى ألا نفرض على مادة البحث تقاليد سابقة ، يستوى فى ذلك أن تكون تلك التقاليد عربية إسلامية أو غربية استشراقية، لأن مثل هذا التوجه لن يؤدى إلا إلى صورة من صور الفهم القاصر . الأحرى بنا إذن أن نفهم التقاليد فى نطاق مالدينا من تراث نقدى حول السجع والقرآن . وفى رأينا أن مقولة عبد الله الطيب لا تعكس وعياً بوجهات النظر المتباينة حول القضية فى نطاق التراث العربى الإسلامى . لم يع عبد الله الطيب التقاليد ، بل وقع فى شراكها . أليس من الأجدى أن نأخذ من نظرية الإعجاز حافزاً للبحث والمقارنة بدلاً من الإعلان عن عدم جدوى البحث أو التفكير المستقل ؟ أو لم يفعل أعظم علماء الإسلام ذلك ؟

يجىء ضياء الدين بن الأثير على الطرف النقيض للرّمانى فى منظومة النقاد الذين تفاوتت آراؤهم حول موضوع السجع فى القرآن . إنه يذهب إلى الطرف المناقض للرّمانى، لأنه ينحى الاعتبارات النظرية جانبا ويقصر نفسه على البحث فى النسيج النصى للقرآن نفسه، مؤكدا أن القسم الأعظم من القرآن جاء مسجوعا، كما يقرر أن كل سور القرآن تقريباً تحتوى على شىء من السجع، وأن سوراً عديدة احتوت على السجع من أولها إلى آخرها، مثل سورة «القمر» وسورة «الرحمن» [٣٤] . ويضيف القلقشندى سورة «النجم»

إلى قائمة السور التى جاءت مسجوعة كلها [٣٥]. لذا، فليس من الغريب أن تكون دراسات هؤلاء العلماء الذين أدركوا بوضوح ظاهرة السجع فى القرآن هى التى أمدتنا بأفضل التحليلات لهذه الظاهرة. وسوف ننطلق فى دراستنا من حيث انتهى هؤلاء العلماء.

إن الخطوة الأولى وهى فى الحق خطوة تمهيدية، هى معرفة النسبة المئوية للسجع فى القرآن، وذلك بأن نحدد أولاً عدد الآيات المسجوعة. وفى هذا السبيل فقد قمت بالنظر فى الكلمات الأخيرة فى آيات القرآن وسجلت أعداد الآيات المقفاة فى كل سورة من سور القرآن على حدة فى الملحق المرفق بهذه الدراسة، فوجدت أن نسبة تلك الآيات تبلغ ٨٥٫٩٪ . غير أن هذه الأرقام ليست نهائية أو حتمية. إنها على أحسن تقدير أرقام تقريبية [٣٦]. وإنه لمن الخطأ أيضا أن نظن أن كل ما يحتوى على قافية هو من باب السجع. ومع ذلك، فإن سورتين فحسب من سور القرآن كلها قد خلتا من السجع خلواً تاماً، وهما سورة قريش وسورة الأنصار. وهناك ثلاث وثلاثون سورة جاءت مسجوعة من أولها إلى آخرها. وتشير النتائج إلى أن القرآن يضم قدراً كبيرا من السجع، بل الأرجح أن تكون الآيات المسجوعة أكثر من تلك التى تخلو من السجع.

من الضرورى أن نقدّم أولا كلمة عن القافية فى القرآن [٣٧]. وأول ما نقوله فى هذا الصدد إن السجع لا يستلزم قافية واحدة، وهو فى ذلك يشبه الرجز ويختلف عن القصيدة [٣٨]. ويميل النص القرآنى إلى توحيد القافية، وإن احتوى على أمثلة لتعدد القوافى فى السورة الواحدة. وعلى سبيل المثال، فإن سورة «الرحمن»، وعدد آياتها ٧٨، تنتهى بقافية واحدة هى الألف والنون (ان). ويختلف القرآن فى هذا عن أشكال السجع التى شاعت فيما تلاه من قرون، مثلما هو الحال فى الرسائل والمقامات حيث لا يطرد استخدام قافية واحدة كما فى القرآن، إذ من النادر أن يطرد فى المقامات والرسائل استخدام قافية واحدة لأكثر من ثمانى أو عشر مرات.

ويحتوى الملحق المرفق بالدراسة على القوافى الأساسية لكل سورة من سور القرآن. إن أكثر القوافى شيوعا فى القرآن هى (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وهناك قواف شائعة أيضا هى (يل)، و(ول)، و(ير)، و(ور). أما السور الطويلة، بما فى ذلك سورة «البقرة»، فلم تخرج القافية فيها عن (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وعلى سبيل الإجمال، فإن هذه القوافى تظهر فى خمس وخمسين سورة من سور القرآن. وهذا مثل من أمثلة القوافى غير التامة التى يسمح بها فى الشعر أيضا، ذلك أن التقفية جائزة بين حرفى العلة: الواو والياء، كما تجوز التقفية بين الميم والنون [كذا]. وتوجد مع ذلك حالات أخرى من التقفية غيرالكاملة فى القرآن التى لم يعتد بها غالباً بوصفها تقفية. إن وجود حروف الباء والدال والقاف فى سياقات تكون فيها القافية منتظمة أو متوقعة يؤدى إلى التقفية بين هذه الحروف، وهو ما ينطبق على حرف اللام والراء بالمثل، وتتحقق هذه التقفية على سبيل المثال فى سورة «أبى لهب»، حيث تكون كلمات القوافى هى : وتب ـ كسب ـ لهب ـ حطب ـ مسد، وأيضا فى سورة الفلق حيث كلمات القافية هى : فلق ـ خلق ـ وقب ـ عقد ـ حسد ، إلى جانب أمثلة أخرى كثيرة. ولا يسمح بمثل هذه التقفية فى الشعر، وعلى قدر ما أعلم، فإن كتاب السجع الذين جاءوا بعد القرآن لم يستخدموها. ويطلق الرمانى على القوافى الكاملة مصطلح «حروف متجانسة» بينما يطلق مصطلح «حروف متقاربة» [٣٩] على القوافى غير الكاملة. أما السيوطى وعدد آخر من النقاد فيستخدمون مصطلح «حروف متماثلة» بدلاً من «حروف

متجانسة»[٤٠] ويخبرنا السيوطى أن بعض النقاد يزعمون أن كل الفواصل فى القرآن إما أن تكون حروفا متماثلة أو متقاربة[٤١] . ولا يقوم دليل على صحة هذا الزعم، فالفواصل فى سورة الأنصار، على سبيل المثال، هى : الله [كذا] ، أفواجاً، توّاباً.

وتختلف القواعد التى تحكم الكلمات المقفاة فى السجع عن قواعد التقفية فى الشعر. وأحد هذه الفروق الأساسية هو أن كاتب السجع ينبغى أن يراعى تسكين أواخر الكلمات فى الجمل المسجوعة [٤٢]، إذ يقرر القزوينى (توفى ٧٣٩ هـ ـ ١٣٣٨م) فى تلخيصه أن الأسجاع مبنية على سكون الأعجاز. ويقرر السيوطى كذلك شيئا مشابها فيقول: «مبنى الفواصل على الوقف» [٤٣]. ويبين القزوينى أن الإعراب قد يؤدى إلى ضياع القافية، كما هو الحال فى المثل العربى «ما أبعد ما فاتْ، وما أقرب ما هو آتْ». وهناك مثل مشابه فى سورة «الإخلاص»:

«قل هو الله أحد

الله الصمد

لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد» .

فلو قرئت أواخر هذه الآيات دون تسكين لما تحققت القافية.

ويقرر السيوطى أن بعض ما يعد من عيوب القافية فى الشعر يسمح به فى السجع: «وما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه فليس بعيب فى الفاصلة» [٤٤]. أما اختلاف الحركات من فتحة وكسرة وضمة فلا يؤثر فى السجع فى معظم الحالات لما أشرنا إليه من أن الكلمات الأخيرة فى العبارات المسجوعة ينبغى أن تقرأ بالتسكين. أما «اختلاف الإشباع» و«اختلاف التوجيه» فتعنى اختلاف حركات الحروف السابقة على حرف الروىّ. ويشير «الإشباع» بصفة خاصة إلى الحركة التى تسبق حرف الروىّ المتحرك، بينما يشير «التوجيه» إلى الحركة التى تسبق الروىّ الساكن. ويمكن التمثيل لذلك بسورة «القمر» التى تشتمل على تقفية بين كلمات من مثل: قمرْ، ومستمرّ، ونذرْ.

يلاحظ السيوطى أيضا أن القرآن يشتمل على «لزوم ما لا يلزم» حين تكون التقفية بين أكثر من حرف[٤٥] . بيان ذلك فى الآيتين :

«فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر» .

حيث القافية بين حرفين لا حرف واحد .

وفى الآيتين:

«تذكروا فإذا هم مبصرون

وإخوانهم يمدّون فى الغىّ ثم لا يقصرون» .

(الأعراف ـ الآيتان ٢٠١ ، ٢٠٢).

حيث التقفية بين حروف ثلاثة هى الصاد والراء والنون.

ويميل الباحث الغربى فى الشعر إلى النظر إلى ما سبق على أساس من النظر فى المقاطع بدلاً من النظر فى الحروف. إن التقفية فى القرآن تتحقق غالبا فى مقطع واحد، كما هو الحال فى سورة الفلق، غير أنها قد تتحقق فى ثلاثة مقاطع كما هو الحال فى سورة «الزلزلة» حين نلاحظ كلمات: زلزالها ـــ أثقالها ـــ مالها ـــ أخبارها أوحى لها.

البحث عن قواعد عروضية للسجع

تبدأ التعريفات التقليدية للسجع بالنص على أنه نثر مقسّم إلى عبارات تنتظمها قافية واحدة. وبسبب هذا التعريف ترجم الدارسون الغربيون مصطلح «السجع» بعبارة «نثر مقفى rhymed prose» وقد حاول البلاغيون القدماء فرض ثنائية الشعر/ النثر على ثلاثة أساليب للإنشاء، هى النثر والسجع والشعر الموزون. مما أدىّ إلى إقحام السجع مع النثر دون وجه حق، لا لشيء إلا لعدم تحقق الأوزان الشعرية فيه. ولقد أدرك كثير من النقاد القدامى ما فى هذا التقسيم من قصور، فيقرر ابن خلدون مثلا أن النثر يقع فى نوعين؛ المرسل والمسجّع[٤٦]، ولكنه يضيف إلى ذلك أن الكتاب فى عصره يستخدمون «أساليب الشعر ومنازعه» فى نثرهم «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر ومنازعه فى المنثور من كثرة الأسجاع والتزام القافية ...» [٤٧] .

بيد أن التقفية ليست هى الخاصية الشعرية الوحيدة للسجع، فهناك ضوابط للطول النسبى للعبارات المسجوعة. وبرغم أن السجع لا يخضع للعروض الكمّى quantitative meter فإنه يخضع لعروض من نوع ما. فكيف يمكن للمرء إذن أن يضع مقياسا لطول الجمل المسجوعة؟

لقد أقر الدارسون منذ زمن طويل أن السجع له خواص الكلام الموزون. ففى عام ١٨٩٦ يقرر جولدزيهر أن النثر كان أسبق شكل من أشكال التعبير الشعرى فى العربية، وافترض نظرية مؤداها أن الرجز ما هو إلا تطوير لشكل من أشكال السجع الذى ينتظمه الوزن [٤٨] . والبحث فى هذا المجال، كما هو الحال فى بحث السجع عموماً، اتسم بالبطء الشديد كما اتسم بالإخفاق فى الجمع بين التحليل النصّى ودراسة الأعمال النقدية عن السجع التى أنجزها القدماء. ومما يلفت النظر هنا أن كرنكو Krenkow فيما أورده عن السجع فى الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية (The Encyclopaedia of islam) لم يستشهد بشىء من أعمال النقاد العرب القدماء[٤٩]. أما زكى مبارك فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع) فيطلعنا بشكل جيد على تاريخ السجع واستخداماته فى القرون الأربعة الهجرية الأولى محيلاً إلى عدد من الأعمال النقدية التى أتيحت له [٥٠].ولم ينشغل زكى مبارك بالتساؤل عن شكل السجع أو قواعده العروضية، بل شغل بدلاً من ذلك بالأجناس والموضوعات التى استخدم فيها السجع ومدى المراوحة فى استخدام المؤلفين للسجع على تباينهم، وإلى أى درجة كانت قيمة السجع مع الوسائل البلاغية الأخرى. وقد أدخل بلاشير Régis Blachére تحسينا على ترجمة مصطلح السجع فجعلها rhymed and rhythmic prose «النثر المقفى ذو الإيقاع» فقدم بذلك أفضل تعريف للسجع حتى الآن، ربما نتيجة لدراساته فى القرآن، حيث يقول عن السجع إنه:.

«نوع من النثر يتميز باستخدام وحدات موزونة، عادة ما تكون قصيرة، يتراوح عدد مقاطعها ما بين أربعة إلى ثمانية مقاطع، وأحيانا أكثر من ذلك. وتنتهى هذه الوحدات بقافية. وتنقسم هذه الوحدات الموزونة إلى مجموعات، بحيث يكون لكل مجموعة قافية واحدة. وفى هذه المجموعات لا يشترط أن تتساوى الوحدات فى عدد مقاطعها. وفى التحليل الأخير، فإن العنصر الأساسى هو التقفية. وعلى هذا نستطيع أن نعرّف السجع تقريبيا بأنه نثر موزون مقفى» [٥١].

وفى عام ١٩٧٤ قدم شندلين Scheindlin بعض الملاحظات المتعلقة بالتحليل العروضى للسجع فى كتابه

(الشكل والبنية فى شعر المعتمد بن عباد) Form and structure in the poetry of al Muatamid مقرراً أن البلاغيين أشادوا بإقامة التوازن بين العبارات المسجوعة، مستشهداً بأهم عملين تناولا هذا الموضوع، هما (كتاب الصناعتين) للعسكرى و(المثل السائر) (٥٢) لضياء الدين بن الأثير. وأشار عبد الفتاح كيليطو عام ١٩٧٦ إلى ما ذكره النقاد القدماء فى هذا الصدد:

«يفترض فى السجع اتباع وزن ما، أقل جموداً من أوزان الشعر، وإن كان السجع مع ذلك يتبع قواعد بعينها استخلصها البلاغيون وصنفوها» (٥٣).

وفى عام ١٩٨١ أصدر بيير كرابون Pierre Crapon de caprona كتابا بعنوان:

(Le Coran : aux sources de la Parole oraculaire)

وقد قام فى هذا الكتاب بتحليل للإيقاع، طبقه على عدد من السور المكية، ولم يرجع إلى أى من المصادر القديمة عن السجع (٥٤). ولما قام «حاييم شينين» Heyim Y.Sheynin عام ١٩٨٢ بتحليل عروضى لمقامات اختارها من الحريرى وبديع الزمان، وجد أن عمل «كيليطو» لم تؤيده المصادر التى اعتمدها، فنهض ببحث مستقل عن الموضوع؛ فدرس أعمالا بلاغية لبعض القدماء ـــ وإن لم يذكر أيها ـ غير أنه أخفق فى العثور على أى شىء يتصل بالقواعد العروضية للسجع، لذا فإنه ينتهى إلى استخلاص يقول فيه: « من الغريب أن أحداً لم ينتج دراسة عن البنية العروضية للسجع»(٥٥). ويؤكد أدونيس فى كتابه (مقدمة فى الشعرية العربية) In-troduction à la poetique arabe الصادر عام ١٩٨٥ أهمية السجع فى تطور فكرة الوزن فى الشعر العربى، ويقدم أنواعاً مختلفة من السجع عرفها البلاغيون العرب محيلاً إلى (الصناعتين) للعسكرى وغيره من المصادر(٥٦). وخلاصة ذلك كله أن عدداً من الدارسين المحدثين اهتم بالبحث فى القواعد العروضية للسجع وسماته الشعرية. ومن المؤسف أن الدارسين الغربيين، وقد أنفقوا جهدا كبيراً فى دراسة النصوص المسجوعة، لم ينتبهوا بشكل كافٍ لأعمال النقاد العرب القدامى. ولئن كان الباحثون العرب المحدثون أكثر وعياً بالنقد القديم حول السجع فإنهم لم يطبقوا فهمهم لهذا النقد القديم على نصوص أصلية من السجع، ولو فعلوا لحققوا تقدماً فى هذا المجال من الدراسة.

أوزان السجع القائمة على اللفظ

كان ضياء الدين بن الأثير من أوائل البلاغيين الذين ناقشوا فكرة طول العبارة المسجوعة بشىء من التفصيل، كما أنه واحد من القلائل الذين فعلوا ذلك على أساس حسابى (٥٧). وقد اعتمد كثير من النقاد بعده على صنيعه. وكى نناقش عمل ابن الأثير نحتاج أولاً إلى مقدمة عن بعض المصطلحات المهمة: تسمى الجملة المسجوعة فى العربية «سجعة»، كما تسمى «فصلا» أو «فقرة» أو «قرينة» (٥٨). ويعطى ابن الأثير فى تحليله العروضى للسجع أمثلة يبيّن فيها كيف تتقارب أطوال العبارات المسجوعة إن لم تتطابق فى أطوالها. ويسمى هذه الخاصيه باسم «الاعتدال» (٥٩). ولكن كيف يحدّد ابن الأثير طول السجعة؟ إنه يصف هذا الطول على أساس عدد الألفاظ فى العبارة المسجوعة. ولا يرد فى كلامه شىء عن المقاطع أو تفاعيل الخليل بن أحمد. ويدل ذلك على أن اللفظة عنده هى الوحدة الأساسية لأوزان السجع، وأن كل لفظة تمثل تفعيلة فى أوزان السجع بغض النظر عن طول الكلمة أو طول مقاطعها. بعبارة أخرى، إن الألفاظ فى السجع تقوم مقام التفاعيل فى الشعر.

ويتسق عمل شينين بشكل ملحوظ مع نظام ابن الاثير [٦٠] برغم عدم معرفته لعمل ابن الأثير. وقد قام شينين بتحليل عروضى مفصل لعدد من مقامات الحريرى والهمذانى أدّى به إلى الاقتناع بأن السجع يقوم على نظام عروضى أساسه الألفاظ.

وقد يثور هنا اعتراض، تأسيساً على أن بعض مفردات اللغة تكتب على شكل ألفاظ منفصلة ولكنها ليست كذلك، مثل حرف الجر «فى» المتبوع بهمزة وصل. وبرغم أن أمثلة ابن الأثير ليست وفيرة بالقدر الذى يكفى لعمل نظام كامل، فإنها تعين فى بعض الحالات، مثل حالات حروف الجر، والأدوات، والضمائر الموصولة. فعلى سبيل المثال، ينص ابن الأثير على أن الآية التالية تحتوى على ثمانى كلمات:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذّب بالساعة سعيراً» [٦١] (الفرقان آية ـ ١١) .

فى هذا المثل نرى ابن الأثير يعدّ حرفى الجر، الباء واللام غير منفصلين عما ألحق بهما، وعلى هذا فإن «بالساعة» تقوم مقام تفعيلة واحدة وكذلك «لمن». من هذا يظهر عدم النظر إلى حروف الجر والعطف والأدوات بوصفها ألفاظا منفصلة، وبالتالى فإنها لا تقوم مقام التفعيلة. وعلى هذا فإن «وأعتدنا» تقوم مقام تفعيلة واحدة رغم تكونها من حرف وفعل. وأخيرا فإن أدوات من مثل «بل» تعد عند ابن الأثير لفظاً قائماً بنفسه، أى تقوم مقام التفعيلة، فالآية التالية عنده تشتمل على تسع ألفاظ:

«إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيرا» [٦٢] (الفرقان ـ آية ١٢) .

فها هنا يعد ابن الأثير «من» لفظاً منفصلا، أى تفعيلة. يستبين من هذا كله أن أدوات من مثل حرفى الجر الباء واللام وكذلك واو العطف وفاء السببية... إلخ لا تعد ألفاظا قائمة بذاتها. ينطبق ذلك أيضا على اللواحق؛ ذلك أن هذه اللواحق، شأنها شأن بعض الأدوات، لا تقوم بنفسها بل ترتبط دائما بألفاظ. غير أن الحروف والأدوات التى تقوم بنفسها مثل «هل» و«لم» و«من» و«عن» تعدّ تفعيلات شأنها شأن الكلمات القائمة بنفسها.

على أن بعض الحالات يصعب تحديدها، مثل «فى» و«ما» اللتين يقصَّر حرف العلة فيهما أحيانا حسب وضع الكلمة واستعمالها. وعلى سبيل المثال، فإن حرف الجر «فى» لا يختلف عن حرف الجر «الباء» فى قولنا «فى الساعة»، «بالساعة» لأن الياء فى حرف الجر «فى» قصّرت فصارت مثلها مثل الباء. لذا فإن حرف الجر «فى» هنا لا يعد لفظا، أى لا يعد تفعيلة. وينطبق هذا أيضا على «ما» فى أمثلة من مثل:

«وما أدراك ما القارعة».

وحسبما أرى فإن «ما» الأولى فى هذه الأية ينبغى أن تعد لفظاً، أى تفعيلة، على حين أن «ما» الثانية ينبغى أن تلحق بكلمة القارعة، وحينئذ لا تكون لفظا قائماً بذاته. وفى بعض الحالات يسمح بقدر من الحرية فى تقرير ما إذا كانت بعض الألفاظ تستقل بنفسها أم لا. مثال ذلك كلمات القافيه فى سورة «الزلزلة»: زلزالها ـ أثقالها ـ مالها ـ أخبارها ـ أوحى لها.

إن عبارتى «مالها» و«أوحى لها» تتكون كل منهما من لفظين منفصلين، ومع ذلك فإننا من أجل إقامة القافية ينبغى أن نعامل كل عبارة منهما بوصفها لفظاً واحداً، لا بوصفها عبارة من كلمتين. وهناك مثل آخر من القرآن أيضاً:

«فأمه هاوية

وما أدراك ما هى

نار حامية» (القارعة ــ الآيات ٩،١٠،١١).

إن عبـارة «مـاهى» مكونة من لفظين همـا «مـا» و«هي» ولكننا ينبغي أن نعدهما لفظا واحداً كي تستقيم قافية السجع.

تبـقى بعـد ذلك نقـاط قـابلة للدرس، غـيـر أن الخلاصة التي انتهي إليها شينين، وكان قد سبقه إليها ابن الأثير بما يزيد على سبعة قرون، هذه الخلاصة هى أن اللفظ وليس المقطع هو أسـاس العـروض فى السـجع. وحين نصف طول السـجعـة على أسـاس عـدد المقـاطع، كـمـا فعل بلاشير، فإن ذلك يؤدى إلى خلط فى فـهـم الأسـاس العـروضى للسـجع. ذكـر بلاشـيـر أن العـبـارة المسجوعة تشتمل على مابين أربعة مقاطع وعشرة. ومن الغريب أن شندلين بعد قراءته للقسم الخاص بالسجع فى كتاب (المثل السائر) يقرِّر بغير وجه حق أن ابن الأثير يحبذ تساوي عدد المقاطع في العبارات المسجوعة وأنه يؤكد هذا أكثر مما فعل العسكرى. والحق أن الانسياق وراء فكرة المقـاطع هو نتـيـجة للعـادة المتـأصلة فى عـدّ المقاطع في العروض الشعرى، وهو انصيـا ع مبـالغ فيه لنظام الخليل بن أحمد، دون انتباه لفكرة اللفظ[٦٣].

العبارة الافتتاحية في السجع

يسمح لنا أحد أمثلة ابن الأثير تعرف خاصـيـة من خواص السجع، وهي خاصية ذات أهمية بالغة حين نحلل شكل النص المسجوع. ففى العبارة المسجوعة التالية التى ألفها ابن الأثير نفسه:

«الصديق من لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف» .

فى هذه العـبـارة يقـرر ابن الأثيـر أن كل عـبـارة تشـتـمل على أربعـة ألفـاظ لأن الفـصل الأول هو : «لم يعتـد عنكَ بخالف»[٦٤]. وهذا يعني ضـمـنـاً أن عبـارة «الصديق من» ليست جزءاً من الفصل. وعلى هذا فإن هذه العبارة عبارة افتتاحية تقع خارج بنية السجعة.

إن هذا النوع من العبارات الافتتاحية شائع وإن كان غير ملزم. وقد جاء مثلها فى القرآن، ففى الآيات التاليـة وضعت العبارة الافتتاحية بين قوسين:

«[الحمد لله] رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين» .

ولقـد أخـفق العسكرى فى إدراك هذا الاسـتخدام للعبارة الافتتاحية، فاستشهد بالعبارة التالية فى وصف الجراد ناسباً إياها إلى بعض الأعراب:

«[فسبحان من يهلك] القوى الأكول

بالضعيف المأكول» .

زاعـمـاً أن عـبـارة «فـسـبـحـان من يهلك القـوى الأكـول» أطول من العبـارة الأخـرى، مما يخـرج بهـذا السجع على قاعدة تساوى طول العبارات المسجوعة. ثم يمضى قـائلاً إنه لما كـان ذلك فى قطعة صغيرة فإنه مما يجـاز[٦٥]. والحق أن العبارتين المسجوعتين لهما الطول نفـسـه، ومما يؤكـد ذلك الطبـاق والتـوازى بين عبـارتىّ «القـوى الأكـول» و«بالضعـيف المأكـول». ولقـد أخـفق التفتازانى فى فهم طبيعة العبارة الافتتاحية حين شرح بعض مـا كـتبه القـزوينى؛ برغم أن القـزوينى لم يقع بأى حـال فى مثل هذا الخلط. إن القـزوينى فى اتبـاعـه ابن الأثير والعسكرى يقرر: و«لا يحسن أن تؤتى قرينة أقصر منهـا قصـراً كثيراً». ويشرح التفتـازانى، زاعـمـا أن قول القزوينى «قصراً كثيراً» إنما أراد به تجنّب المساس ببعض ما جاء فى القرآن من مثل سورة الفيل التى تجىء فيها السجعة الأولى أطول من الثانية:

«[ألم تر كيف] فعل ربك بأصحاب الفيل

ألم يجـعـل كـيـدهم فى تضليل»[٦٦].

وبرغم أن القرآن يشتمل على أمثلة تكون فيها العبارة الثانية أقصر من الأولى فإن ذلك لا ينطبق على سورة الفيل لأن (ألم تر) هى عبارة افتتاحية، وعلى هذا فإن العبارتين متساويتان؛ إذ تتكون كل منهما من خمس كلمات.

ولقد فهم شينين ظاهرة العبارات الافتتاحية بشكل جزئى وإن شرحها بشكل مختلف، إذ يرى أنه حين تكون العبارة الأولى أطول من الثانية بكثير، فإنها يمكن أن تقسم قسمين، بحيث يكون القسم الثانى مساوياً للعبارة الأولى. وعلى هذا فإن القسم الأول يمكن أن يهمل من الناحية العروضية (٦٧).

يقترب تحليل شينين كثيراً من تحليل ابن الأثير، وحين يقسم شينين العبارة إلى قسمين فإن القسم الأول منها يكون هو ما أسميناه العبارة الافتتاحية، على حين يكون القسم الثانى هو العبارة المسجوعة. وإنه لمن الأولى أن نعد العبارة الافتتاحية وحدة منفصلة وأن نقرر أن السجع بما هو سجع يبدأ بعدها. ولقد رأيت أن أطلق على هذه العبارة الافتتاحية مصطلحا عربياً هو مصطلح «مطلع» (٦٨). والحق أن المطلع ملمح يميّز بين السجع والشعر الذى لا يندّ فيه شىء عن النظام العروضى للقصيدة، فى حين أن المطلع يقع خارج الهيكل العروضى للسجع.

إن حدود الاختلاف بين المطالع فى القرآن لا تتسع اتساعاً كبيراً. إنها فى الغالب قصيرة، بل إنها تكون فى بعض الحالات كلمة واحدة أو كلمتين. ففى النماذج التالية من سورة «الزلزلة» يكون المطلع كلمة واحدة أتبعت بسجعات تتكون كل منها من ثلاث كلمات:

«[إذا] زلزلت الأرض زلزالها

وأخرجت الأرض أثقالها

وقال الإنسان مالها».

وفى مثل ابن الأثير الذى ذكرناه فيما سبق يتكون المطلع من كلمتين: «الصديق من» يتبعه سجعتان تتألف كل منهما من أربع كلمات: «لم يعتد عنك بخالف» و«لم يعاملك معاملة حالف».

وفى بعض الحالات يكون طول المطلع مساوياً لطول السجعة، كما فى الفاتحة التى ذكرناها فيما سبق وكما فى سورة «الإخلاص»:

«[قل هو] الله أحد

الله الصمد».

فالمطلع من كلمتين وكذلك السجعة نفسها. وفي المثل التالى من سورة «العاديات»:

«[أفلم يعلم إذا] بعثر ما فى القبور

وحصل ما فى الصدور»

(الآيتان ٩، ١٠).

فى هذا المثل يتألف كل من المطلع والسجعة من ثلاث كلمات. ويبدو أن أفضل طول للمطلع هو ذلك الذى يكون أقل طولاً من السجعة أو مساوياً لها. إن أطول أمثلة للمطالع في القرآن هي تلك التى تساوى الفاصلة من حيث الطول، فالمطلع الذى يزيد طوله عن السجعة يخلّ بالتوازن. ولقد أحس شينين بقصور تحليله فى دراسته عن المقامات، فعدّ المطالع سجعات منفصلة(٦٩). وأظن أنه أخطأ فى ذلك مرتين، أولاً لأن المطالع تفتقد القافية، وثانياً لأنها تكون فى بعض الحالات قصيرة قصراً مخلاً حين تقارن بالسجعة التالية لها.

عدد الكلمات أو التفاعيل فى السجعة الواحدة

يراعى ابن الأثير طول السجعات، فيقسمها من ثم إلى قسمين أساسيين؛ سجع قصير، وسجع طويل (٧٠).

ويقيم لهذا كله تعريفات رقمية. وهو هاهنا أيضاً يحدد طول السجعة على أساس الألفاظ لا المقاطع أو التفاعيل. وعنده أن السجعة القصيرة هي تلك التى تتكون من كلمتين إلى عشر كلمات[٧١]. أما السجعة الطويلة فتلك التى تتكون من إحدى عشرة كلمة فأكثر. ولا يضع حداً معيناً لطول السجعة، إذ يرى ان السجعة الطويلة لا حدود لها[٧٢]. وأطول مثل يورده من سورة «الأنفال» حيث تتكون السجعة من تسع عشرة كلمة:

«إذ يريكهم الله فى منامك قليلاً ولو أراكهم كثيراً لفشلتم وتنازعتم فى الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور» (الآية ٤٣).

«وإذ يريكموهم إذ التقيتم فى أعينكم قليلاً ويقللكم فى أعينهم ليقضى الله أمراً كان مفعولاً، وإلى الله ترجع الأمور» (الآية ٤٤)[٧٣].

ويقسم القزوينى فى (الإيضاح) السجع حسب الطول إلى ثلاثة أقسام، قصير ومتوسط وطويل. غير أنه لا يذكر أرقاماً تحدد ما يعنيه بالطول والقصر. ويضرب مثلاً للسجع القصير من القرآن حين تتألف السجعة من كلمتين:

«والمرسلات عُرفا

والعاصفات عصفا» (المرسلات ـ الآيتان ١ ، ٢).

ويضرب مثلا للسجع المتوسط من سورة «القمر» حيث يتألف السجع من أربعة ألفاظ أو سبعة:

«اقتربت الساعة وانشق القمر

وإن يروا آية يعرضوا ويقولوا سحر مستمرّ»[٧٤]. (الآيتان ١ ، ٢).

ويورد القزوينى مثلا للسجع الطويل هو نفسه المثل الذى أورده ابن الأثير. ويضرب القلقشندى أيضاً المثل نفسه غير أنه يقرّر أن هذا هو أطول سجع فى القرآن، مخالفاً فى ذلك ابن الأثير الذى لا يضع حداً بعينه لطول السجعة [٧٥]. إن ما يذهب إليه القلقشندى يمدّنا بمقياس آخر، إلى جانب القافية، لتحديد مقدار السجع فى القرآن، إذ يلوح لنا أن القلقشندى يذهب إلى أن الآيات إذا طالت عن هذا الحد الذى ذكره لا تدخل فى باب السجع لأنها عندئذ سوف تخلّ بالتوازن والتناظر الواضحين فى المثل الذى ذكره. إن القرآن يحتوى على كثير من الآيات التى وإن كانت تجمعها قافية واحدة فإن طولها يتجاوز تسعة عشر لفظاً مما يخرجها عن أن تكون سجعاً. فعلى سبيل المثال، فإن الآيات الثلاث ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ من سورة «البقرة»، تجمعها قافية (ون) و(يم) غير أن عدد ألفاظها هو ١٥و١٢٧و٣٢ على الترتيب.

ومن الواضح إذن أن هذه الآيات لا تقيم سجعاً حسب مفهوم القلقشندى، الذى يضيف إلى ما سبق أنه ما دام القرآن هو مثل البلاغة فإن كتاب السجع ينبغى عليهم ألا يزيدوا طول سجعاتهم عن الحدّ الذى ورد فى القرآن[٧٦]. على هذا فإن القلقشندى لا يكتفى بأن يرى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بعد زعمه أنه فحص آيات القرآن جميعا، بل يعدّ القرآن النموذج لكل كتاب السجع. ويمضى بعد ذلك ليعطى نصائحه العملية لكتاب الدواوين فيما يخص طول السجعات مقرراً أن السجعة الأولى فى أى رسالة ديوانية ينبغى ألا تجاوز السطر الأول إلى السطر الثانى، وذلك حتى يمكن استيعاب فحوى الرسالة فى نظرة سريعة. فى هذه الحالة فإن الطول المقبول للسجعة يتوقف على مساحة الورق المستخدم[٧٧].

ويلوح من كتابات النقاد القدماء تفضيلٌ واضح للسجعات القصيرة. ولهذا يصرّ ابن الأثير، مثله فى ذلك مثل العسكرى، على تفضيل السجعات القصيرة حتى تتقارب القوافى تقارباً يلذ السامع. إن أفضل سجع من حيث الطول، هو ذلك الذى تتكون عباراته من كلمتين. ويمثل ابن الأثير لذلك بالآيات التالية من سورة «المدثر»:

«[يا] أيها المدّثّر

قم فأنذر

وربّك فكبر

وثيابك فطهّر

والرّجز فاهجر» (المدّثّر - الآيات من١إلى٥).

إن القواعد التى تحكم طول السجعات أقل جموداً من تلك القواعد التى تحكم الشعر. ومع أن النقاد يوضحون أنه كلما قصرت أطوال السجعات كان ذلك أفضل، فإن بعضهم لا يضع حداً لطول السجعة، على حين أن القلقشندى يصر على أن طول السجعة ينبغى ألا يجاوز تسعة عشر لفظاً، معوّلاً فى ذلك على ما وجده فى القرآن. وعلى أية حال فإن هذا الطول أكثر بكثير من أى بيت شعرى. ويندر مع ذلك أن تجد سجعة فى هذا الطول فيما كتبه المنشئون بعد ذلك. وعلى الطرف النقيض فإن السجع بين عبارات متتالية لا يجاوز فى بعض الحالات كلمتين لكل عبارة، وهذا أقصر من أى مصراع شعرى. وفى كل من القرآن وما تلاه من كتابات مسجوعة فإن السجعات القصيرة هى الأكثر شيوعاً وإن كان مدى التفاوت يتسع اتساعاً عظيماً في القرآن.

عدد السجعات فى الوحدة الواحدة

إن وحدة القافية هي من تقاليد الشعر، ولكن القافية في سور القرآن أكثر مرونةً من ذلك. ومن المسموح به، بل ربما كان من المستحب، أن تتغير القافية من حين لآخر في الكتابات المسجوعة. يؤكد السيوطى هذا الفرق قائلاً: «وجاء الانتقال فى الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر بخلاف قافية القصيدة»[٧٨]. ويقرّر ابن سنان الخفاجى وجود وحدة القافية فى بعض المواعظ والمراسلات وفي كتابات أخرى، ولكنه يضيف أنه من الخطأ أن ينشئ كاتب رسالةً مسجوعةً مستخدماً قافية واحدة، لأن هذا مما يملّ ومما يظهر فيه التكلّف «لأن ذلك يقع تعرضاً للتكرار وميلاً إلى التكلف»[٧٩]. وبرغم أن القوافي تتعدد في سور القرآن فإن استخدام القافية الواحدة ظاهر أيضاً. وتتكون سورة «الأعراف» من ٢٠٦ آية منها ٢٠٣ آية مقفاة على (ون) و(وم)، (ين) و(يم).

أما سورة «المؤمنون» فتتوحد القافية فى ١١٨ من آياتها، كما تتوحد في ٩٣ آية من سورة «النمل» و٨٣ آية من «يس»، و٧٨ آية من «الرحمن». غير أننا سنوضح فيما بعد أن هناك وسائل عدة تحدث نوعاً من التقسيم برغم إقامة وحدة القافية. وعلى الطرف الآخر، تحتوى بعض قصار السور على اختلاف فى القوافى مثل سورة «العاديات» التى تحتوى على أربع قواف برغم أن عدد آياتها إحدى عشرة.

إذا كان البيت فى الشعر هو الوحدة الأساسية فما الوحدة المناظرة في السجع؟ إن البيت الشعرى يمكن النظر إليه بوصفه وحدة مستقلة، فهل تكون السجعة الواحدة هي الوحدة المناظرة؟ يجيب ابن الأثير عن سؤالنا هذا حين يخبرنا أن التصريع في الشعر يناظر السجع في النثر[٨٠]. إن التصريع يعنى اتفاق قافيتي مصراعي البيت.

وعلى هذا، فإن المقارنة تفضى بنا إلى أن نعدّ السجعة فى النثر نظيراً للمصراع فى الشعر. والحق أن الباقلانى يستخدم مصطلح «مصراع» فى الإشارة إلى السجع فى مناسبات عدة [٨١]. وعلى هذا فإن العبارتين المسجوعتين تكونان وحدة سجعية واحدة شأنها فى ذلك شأن البيت الشعرى. وحين يناقش ابن الأثير كيف تتضام العبارات المسجوعة مكوّنة وحدة واحدة يمثل بنماذج تشتمل على سجعتين أو ثلاث [٨٢]. وبرغم أن متتالية من ثلاث أو أربع سجعات أو أكثر يمكن أن تقيم وحدة سجعية فإن طريقة القدماء تنبئ عن إحساسهم بأن أكثر أنواع السجع شيوعاً هو ذلك الذى يتألف من ثنائيات مسجوعة. وكما يذهب العسكرى فإن الأساس فى السجع هو عبارتان مسجوعتان[٨٣].

ولكن ما القواعد التى تحكم طول الوحدة المسجوعة التى تتحد قوافى عباراتها؟ إن ما يقوله العسكرى عن عدد السجعات فى الوحدة الواحدة هو الأكثر وضوحاً بين ما قاله النقاد الذين رجعت إليهم. إذ يعتقد العسكرى أن السجعتين تكوّنان أفضل وحدة سجعية، وإن كان يقبل أن تتألف الوحدة من ثلاث سجعات أو أربع [٨٤]. وحسبما يرى فإن الوحدة المسجوعة إن زادت على أربع سجعات مالت إلى التكلف: «فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف» [٨٥]. ويلاحظ شيندلين أن القرآن لا يشتمل على كثير من السجعات المزدوجة، فى حين أن مقامات الهمذانى تشتمل على عدد كبير منها [٨٦]. أما مقامات الحريرى فإنها مؤلفة كلها تقريباً من السجع المزدوج، أى المؤلف من عبارتين مسجوعتين [٨٧]. وقد وجد شينين أيضاً أن الغالب على الوحدات المقفاة فى مقامات الهمذانى والحريرى التى حللها أن تتألف من أزواج من العبارات[٨٨]. ويبدو أن هذين الكاتبين قد اتبعا القاعدة التى قررها العسكرى. إن الإحصائيات التى قام بها شينين قامت على تحليل ثلاث مقامات طويلة لكل كاتب. ومن هذه الإحصائيات يظهر أن استخدام عبارتين مسجوعتين فى كل وحدة يمثل ٩٧بم٤٨٪ عند الهمذانى، أما استخدام ثلاث عبارات فى الوحدة يمثل عنده ٨٣بم٢٩٪، على حين أن استخدام أربع عبارات فى الوحدة يمثل ٠٤بم١١٪، أما الوحدات التى تطول عن ذلك فتمثل ١٦بم١٠٪. أما بالنسبة للحريرى فإن الوحدات المؤلفة من عبارتين ٠٢ر٤٢٪، وتلك المؤلفة من ثلاث عبارات تمثل ٢٩٪، على حين أن الوحدة المؤلفة من أربع عبارات تمثل ٥٣بم١٧٪، أما الوحدات الأكبر من ذلك فتمثل ٤٥بم١١٪. غير أن هذه النتائج يشوبها انحراف نحو الزيادة نظراً لما ذكرناه قبل ذلك من أن شينين نظر إلى العبارة الافتتاحية بوصفها سجعة إضافية.

وفيما يلى بيان لوحدات مسجوعة فى القرآن ذات أطوال متفاوتة تشتمل كل وحدة منها على عبارات متساوية الطول:

- وحدة مؤلفة من آيتين:

«فأثرن به نقعا

فوسطن به جمعا» (العاديات ـ الآيتان ٤و٥).

وحدة مؤلفة من ثلاث آيات:

«والعاديات ضبحاً

فالموريات قدحاً

فالمغيرات صبحا» (العاديات ـ الآيات ١ و ٢و٣).

وحدة مؤلفة من أربع آيات:

«[ألم] نشرح لك صدرك

ووضعنا عنك وزرك

الذى أنقض ظهرك

ورفعنا لك ذكرك».

(الشرح ـ الآيات ١ و ٢و٣ و٤).

وحدة مؤلفة من خمس آيات:

«تبت يدا أبى لهب وتب

ما أغنى عنه ماله وما كسب

سيصلى ناراً ذات لهب

وامرأته حمالة الحطب

فى جيدها حبل من مسد»

(سورة المسد).

إن مثل هذه الوحدات المسجوعة القصيرة، خاصة التى تتراوح بين ثلاث إلى خمس سجعات، مثل هذه الوحدات شائع جداً فى القرآن. فكيف يتسنى لنا إذن أن نوفق بين اعتراض العسكرى على اشتمال الوحدة المسجوعة على أكثر من أربع عبارات مسجوعة فى الوحدة الواحدة، كيف نوفق بين هذا والنص القرآنى التالى من سورة التكوير:

«إذا الشمس كورت

وإذا النجوم انكدرت

وإذا الجبال سيرت

وإذا العشار عطلت

وإذا الوحوش حشرت

وإذا البحار سجرّت

وإذا النفوس زوّجت

وإذا الموءودة سئلت

بأى ذنب قتلت

وإذا الصحف نشرت

وإذا السماء كشطت

وإذا الجحيم سعّرت

وإذا الجنة أزلفت

علمت نفس ما أحضرت» (سورة التكوير ـ الآيات من ١ إلى ١٤).

لدينا ها هنا أربع عشرة عبارة مسجوعة تكون وحدة متماسكة دون أى تقسيم داخلى. وتظل القافية ثابتة، كما أن هناك درجة عالية من التوازى بين العبارات التى ينتظمها تركيب نحوى واحد من أولها إلى آخرها.

الوحدات المسجوعة

كيف تتضام السجعات فى مجموعات؟ إن ابن الأثير يعالج الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين أو ثلاث دون إشارة إلى الحد الأقصى لعدد السجعات التى تكوّن الوحدة الواحدة. غير أنه من الضرورى أولا أن نعرّف الوحدة. إن شينين يحدثنا عن الوحدة المقفاة، ولكن هذا المصطلح غير كاف لأن مجموعتين أو ثلاثاً من الوحدات المتعاقبة المسجوعة التى يتميز بعضها عن بعض قد تتحد فى القافية. ويمدنا القرآن بأعداد كبيرة

من السطور المتوالية المتحدة القافية بحيث يصل عددها إلى أربعين أو أكثر أحيانا. غير أنه من الواضح فى بنيتها أن السطور تنقسم إلى وحدات أصغر. وعلى هذا فإن القافية ليست هى العامل الموحد الذى يؤدى إلى النص المسجوع إلى مجموعات كما افترض شينين وكما يفهم من كلام بلاشير. والحق أن إدخال مطلع جديد يؤدّى بصورة آلية إلى بداية وحدة جديدة، كما يؤدى فى معظم الحالات إلى تغيير فى طول السجعة. وعلى سبيل المثال، فإن ثلاث سجعات تتألف كل منها من كلمتين قد تتبعها سجعتان تتألف كل واحدة منهما من ثلاث كلمات. إن التغيير فى الطول هو بصفة أساسية تغيير فى الوزن. وحتى إذا كانت السجعات الخمس متحدة القافية، فمن الواضح أنها تؤلف وحدتين تتميز كل منهما عن الأخرى. ولا يستخدم ابن الأثير مصطلحاً بعينه لمثل هذه الوحدات الكبيرة. إنه يشير إلى وحدات تتألف من سجعتين فيذكر «الفصلتين» أو «السجعتين»، كما يذكر الوحدات المؤلفة من ثلاث سجعات فيستخدم عبارة «السجعات الثلاث» أو عبارة «سجع على ثلاث فقر»[٨٩]. وعلى حين أننى لا أنفى احتمال اكتشاف مصطلحات عربية فى أعمال نقدية أخرى فإننى سوف أستخدم مصطلح «الوحدة المسجوعة» بحيث لا يحدث خلط بين هذا المصطلح ومصطلح العبارة المسجوعة.

كما ذكرنا من قبل، فإن ابن الأثير لا يعالج إلا الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين مسجوعتين أو ثلاث. وفى هذه الحدود يناقش أربعة قوالب أساسية[٩٠]؛ الأول منها يشتمل على سجعات متساوية الطول، وهى تظهر فى وحدات تتألف من عبارتين أو ثلاث عبارات مسجوعة. ويورد ابن الأثير أمثلة من القرآن:

«فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر».

ثم:

«والعاديات ضبحاً

فالموريات قدحاً

فالمغيرات صبحاً».

ويقرر ابن الأثير أن هذا أفضل أنواع السجع لما يخلقه من «اعتدال». ويظهر من الأمثلة التى أوردناها فيما سبق أن هذا النوع من الوحدات المسجوعة قد يمتد ليشمل أكثر من ثلاث سجعات متساوية الطول فيصل فى القرآن إلى أربع عشرة فاصلة.

وفى القالب الثانى من قوالب ابن الأثير تكون العبارة الثانية فى الوحدة المكونة من سجعتين أطول قليلا من الأولى[٩١]. ويقرر العسكرى شيئا مشابها يطبقه أساساً على الوحدات المؤلفة من عبارتين، فيذكر أنه إذا لم تكن السجعتان متساويتين في الطول فينبغى أن تكون الثانية أطول من الأولى. وحسبما يرى ابن الأثير فإن هذا لا يقبل إلا فى حالة إذا كان طول السجعة الثانية غير مخلّ بالاعتدال: «أن يكون الفصل الثانى أطول من الأول طولاً لا يخرج عن الاعتدال»[٩٢]. فإذا طالت أكثر مما ينبغى عدّ ذلك عيباً. ويستشهد ابن الأثير بهذا المثل:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذب بالساعة

سعيرا، إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها

تغيظاً وزفيراً، وإذا ألقوا منها مكاناً ضيقاً مقرّنين دعوا هنالك ثبوراً» (الفرقان ـ الآيات ١١، ١٢، ١٣).

ويذكر بعد ذلك أن الآية الأولى تشتمل على ثماني كلمات بينما تشتمل كل من الآيتين التاليتين على تسع كلمات. ويظهر من هذا أن ما ذكره قبل ذلك لا ينطبق على الوحدات ذات العبارتين المسجوعتين فحسب، بل ينطبق أيضاً على الوحدات التي تشتمل على ثلاث عبارات، وربما ينطبق أيضاً على وحدات أطول من ذلك. إن القاعدة العامة الضمنية هى أنه فى الوحدات المسجوعة المؤلفة من عدة عبارات، وحيث تتساوى أطوال العبارات تقريباً فإنه من المقبول أن تأتى العبارة الطويلة تالية للقصيرة وليس العكس. والمثال المألوف لهذا هو من فاتحة الكتاب:

«[الحمد لله] رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين».

فالسجعة الأولى هنا مؤلفة من كلمتين وكذلك الثانية، على حين تتألف الثالثة من ثلاث كلمات، وعلى أساس حسابى يمكن أن نستنتج من كلام ابن الأثير أن اختلاف أطوال العبارات المسموح به لا يقع فى أكثر من كلمة أو كلمتين. وهو يورد مثلا آخر لسجعتين تتألف الأولى منهما من أحد عشر كلمة والثانية من ثلاث عشرة.

أما القالب الثالث الذى تكون السجعة الثانية فيه أقصر من الأولى، فينتقده ابن الأثير قائلا عنه إنه «عيب فاحش»[٩٣]. والنتيجة المنطقية لهذه القاعدة هى أنه يصبح من غير المقبول أن يكون لدينا سجعة أقصر من تلك التى تسبقها فى نطاق أى وحدة تتساوى أطوال سجعاتها أو تقترب من التساوى. ولا يمدنا ابن الأثير بأى أمثلة لهذا القالب. وإن المرء ليعجب كيف يتسنى له أن يحلل سورة «الناس»:

«[قل أعوذ] برب الناس

ملك الناس

إله الناس

من شر الوسواس الخناس

الذى يوسوس فى صدور الناس

من الجنة والناس».

إن السجعات الثلاث الأولى تتسق مع شكل القالب الأول لابن الأثير، لأن كلا منها تتألف من كلمتين. غير أن السجعات الثلاث الأخيرة تضعنا إزاء إشكال واضح، إذ إن الآية الأخيرة أقصر من الآيتين السابقتين عليها قصراً واضحاً، فعدد كلماتها ثلاث بينما عدد كلمات الآيتين السابقتين أربع وخمس كلمات.

أما القالب الرابع، وهو أكثرها تعقيدا، فهو أن يكون لدينا سجعتان متساويتان فى الطول يتبعهما سجعة ثالثة طولها ضعف السجعتين السابقتين. ويستشهد ابن الأثير على هذا القالب بقطعة من إنشائه:

«[الصديق من] لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف

وإذا بلغت أذنه وشاية أقام عليها حدّ سارقٍ أو قاذف»[٩٤].

وكما يبين ابن الأثير فإن السجعتين الأولى والثانية تحتوى كل منهما على أربع كلمات فى حين تحتوى الثالثة على عشر كلمات. وحين نقارن هذا السجع بالشعر نجد أن هذا التشكيل يكافئ بيتاً مصرّعاً تبعه بيت آخر غير مصرّع. ومثل هذا التشكيل يتحقق فى الرباعى الذى يتكون من أربعة مصاريع تتحقق القافية فيه بين المصراع الأول والثانى والرابع[٩٥]. ويمثل القزوينى لهذا القالب، ولكنه يكتفى بالقول إن السجعة الثالثة أطول من السجعتين السابقتين عليه:

«خذوه فغلّوه

ثم الجحيم صلّوه»[٩٦]. (الحاقة ـ الآيتان ٣٠، ٣١).

ومن هذا المثل نرى أنه من الشائع فى هذا القالب أن آية مفردة قد تحتوى على سجعتين. وتحتوى سورة «الإخلاص» على مثل مشابه:

«لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد».

وإذا كان مثل هذا لا يحدث غالباً فى القرآن فإنه يكشف لنا عن أن حساب عدد السجعات فى القرآن على أساس عدد الآيات لن يكون دقيقاً.

ويبيّن ابن الأثير أن السجعة الثالثة ينبغى أن تكون أطول من مجموع السجعتين الأولى والثانية. وحين يتحدث عن هذا المثل من القرآن:

«[فى] سدرٍ مخضود

وطلح منضود

وظل ممدود» (الواقعة ـ الآيات ٢٨، ٢٩، ٣٠).

يقرر أن هذه السجعات الثلاث تتألف كل واحدة منها من كلمتين، ولكن لا بأس من جعل السجعة الثالثة من خمس أو ست كلمات لو أردنا. كما يقرر أيضا أنه إذا كانت كلمات السجعتين الأولى والثانية أربع، كما فى المثل الذى استشهد به من إنشائه، فإن السجعة الثالثة ينبغى أن تتألف من عشر أو إحدى عشرة كلمة. ثم يقول بعد ذلك إننا لو طوّلنا أو قصرّنا السجعتين الأوليين فعلينا أن نقصر أو نطيل السجعة الثالثة. وعلى هذا فإن السجعة الثالثة تكون أطول من مجموع الأولى والثانية بمقدار كلمة أو اثنتين أو ثلاث.

ويصف القزوينى تفريعاً على الشكل الرباعى. فى هذا القالب يكون هنالك ثلاث سجعات، الثانية منها أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية[٩٧]. والمثل الذى يعطيه لهذا النوع هو من سورة «العصر»:

«والعصر

إن الإنسان لفى خسر

إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر».

ولا يعطى القزوينى اسما معيناً لهذا النوع من التركيب. وبخلاف ابن الأثير فإنه لا يفرّق بوضوح بين الحالات التى تكون فيها السجعة أطول قليلاً من السجعة السابقة عليها، أو ما يشبه ذلك من حالات. وسوف نشير إلى هذا التركيب بمصطلح التركيب الهرمى، وهو يظهر فى القرآن عادة فى الوحدات المكونة من ثلاث سجعات، وبخاصة فى بدايات السور. وتمدّنا السطور الأولى من سورة «الضحى» بمثل آخر:

«والضحى

والليل إذا سجى

ما ودّعك ربك وما قلى».

وهذا التركيب نادر الوقوع فى غير القرآن.

تصنيف الوحدات المسجوعة

يعتقد شينين أن الوسيلة الوحيدة لبدء وحدة سجعية جديدة هي تغيير القافية. وقد ينطبق هذا التحليل على المقامات، ولكنه يخفق في أن يمدّنا بتحليل مرضٍ للسجع في القرآن. إن تغيير القافية ليس هو الوسيلة الوحيدة للفصل بين الوحدات، بل توجد وسائل عدة أخرى في القرآن. ويحدث تغيير القافية بشكل كبير، ولدينا في سورة «العاديات» مثل واضح لهذا النوع في البناء:

«والعاديات ضبحاً فالموريات قدحاً فالمغيرات صبحاً».	الوحدة الأولى
(العاديات ـ الآيتان ١، ٢، ٣)	
«فأثرن به نقعاً فوسطن به جمعاً»	الوحدة الثانية
(العاديات ـ الآيتان ٤، ٥)	
«إن الإنسان لربه لكنود وإنه على ذلك لشهيد وإنه لحب الخير لشديد»	الوحدة الثالثة
(العاديات ـ الآيات ٦، ٧، ٨)	
«[أفلا يعلم إذا] بعثر ما في القبور وحصل ما في الصدور إن ربهم بهم يومئذ لخبير»	الوحدة الرابعة
(العاديات ـ الآيات ٩، ١٠، ١١)	

تنقسم السورة إلى أربع وحدات مسجوعة، لكل واحدة منها قافية مختلفة. كما تتميز الوحدات بأطوال سجعاتها، فالأولى سجعاتها من كلمتين، والثانية من ثلاث، والثالثة من أربع، والرابعة من ثلاث، فيما عدا السجعة الأخيرة، إذ عدد كلماتها خمس.

وهناك وسيلة أخرى شائعة للفصل بين الوحدات، ألا وهي تغيير طول السجعة دون تغيير القافية. إن هذه الوسيلة أكثر شيوعاً في القرآن مما في النصوص الأخرى مثل المقامة . وهي ظاهرة تدل على اتجاه النص إلى توحيد القافية. مثال ذلك سورة «الناس»:

«قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس	الوحدة الأولى
من شرّ الوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس».	الوحدة الرابعة

إن هذه السورة تنقسم إلى وحدتين برغم وحدة القافية، وكل وحدة تتألف من ثلاث سجعات. أما الوحدة الأولى فسجعاتها من كلمتين على حين أن الوحدة الثانية سجعاتها من أربع ثم خمس ثم ثلاث كلمات. وهناك وسيلة بنيوية أخرى لا تظهر كثيراً، تتمثل في استخدام آية تفصل بين الوحدات، مثلما هو الحال في سورة «الرحمن» وسورة «القمر». إن آية «فبأى آلاء ربكما تكذبان» في سورة «الرحمن»، تتكرر ٣١ مرة في آيات السورة البالغ عددها ٧٨ آية، وهي تفصل بين ٢٨ مزدوجاً، وثلاث ثلاثيات داخل السورة. ويشير ابن أبي الإصبع (توفى ٦٥٤ هـ ـ ١٢٥٦م) إلى المزدوج على وجه الخصوص ويسمّيه «توأم»[٩٨]. ويقول ابن أبي الإصبع إن الآيتين «التوأم» وإن اتحدتا في القافية فإن طول كل منهما يختلف عن الأخرى. وعلى هذا فالآية الأولى من كل توأم تتحد في القافية لا مع ما يليها في التوأم نفسه، بل مع الآية الأولى من التوأم التالي، تماماً كما تتحد قافية الآية الثانية من التوأم مع الآية الثانية من التوأم التالي. يمثل ابن أبي الإصبع لذلك بالآيات التالية من سورة الرحمن:

«يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا. لا تنفذون إلا بسلطان. فبأى آلاء ربكما تكذبان. يرسل عليكم شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران. فبأى آلاء ربكما تكذبان».

وحسب شرح ابن أبى الإصبع فإن كل توأم هنا يشبه أن يكون بيتاً من الشعر دخله السجع بعد المصراع الأول، مما يعطى انطباعاً بأننا إزاء وزنين فى وقت واحد.

أما فى صورة «القمر» فإن الآية الفاصلة تؤدى إلى خلق خمس مقطوعات تصف خمس جماعات من العصور القديمة عصت أمر ربها فاستحقت بذلك عقاب الله[٩٩]. تبدأ الآية الأولى من كل مقطوعة بفعل «كذّبت»، يتبعها فاعل هو اسم قوم من الأقوام تذكر قصتهم فى المقطوعة، وهم أقوام نوح، وعاد، وثمود، ولوط، وفرعون. وتنتهى الآية الأخيرة من كل مقطوعة بسؤال «فهل من مدّكر؟». والاختلاف بين عدد الآيات فى كل مقطوعة واسع (من ٥ آيات إلى ١١ آية)، وينطبق الشيء نفسه على عدد الكلمات فى كل آية إذ يتراوح بين ٤ إلى ١٠ كلمات، وإن كانت الآية الأولى والأخيرة فى كل مقطوعة تقيمان إطارا مغلقاً، وبذلك تتكون وحدة مستقلة.

الوزن فى نهاية كل سجعة

يظهر النقاد اهتماماً شديداً بالكلمة الأخيرة فى كل سجعة مستخدمين مصطلحات عدة للإشارة إليها من مثل: فاصلة ومقطع، وأحيانا قرينة أو سجع[١٠٠]. وإلى جانب أهمية تقفية هذه الكلمة، فمن المهم أيضاً أن تكون الكلمة من نفس وزن السجعات المجاورة لها. ويقسم النقاد القدماء السجع حسب الوفاء بهذه الخاصية أو عدم الوفاء بها.

فالسجع المطرّف هو ذلك الذى تجمع القافية بين فواصله مع اختلاف أوزانها. والمثل القرآنى الذى يستشهد به القلقشندى ونقاد آخرون متعددون هو:

«[مالكم لا] ترجون لله وقاراً[١٠١]

وقد خلقكم أطواراً» (نوح - الآيتان ١٣، ١٤).

إن كلمتى «وقاراً» و«أطواراً» تتحدان فى القافية ولكنهما تختلفان من حيث الميزان الصرفى لكل منهما. ويعد النقاد هذا النوع من السجع متأخراً عن السجع «المتوازى»، حيث تتحد الكلمتان الأخيرتان فى العبارتين فى قافيتيهما ووزنيهما. ومثال ذلك من القرآن:

«[فيها] سررٌ مرفوعة

وأكواب موضوعة» [١٠٢] (الغاشية - الآيتان ١٣، ١٤).

ولا يجمع النقاد على استخدام مصطلح «السجع المتوازى»، فالقلقشندى على سبيل المثال لا يستخدم مصطلحاً بعينه لهذا النوع من السجع، مما يعنى أنه يعده العرف السائد الذى يعد السجع المطرّف خروجاً عليه[١٠٣].

إن أهمية الوزن يدل عليها وجود نوع من الإنشاء تتوفر فيه كل شروط السجع عدا القافية، وهو ما يسمّى «الازدواج»[١٠٤] أو «الموازنة»[١٠٥]. يعرف القلقشندى هذا النوع قائلاً: «أن يختلف حرف الرويّ فى آخر الفقرتين»[١٠٦]. فى هذا النوع من الإنشاء فإن الفواصل لا تجمع بينها قافية، أو تكون قوافيها ناقصة ولكنها تتطابق من حيث الوزن. ويعد بعض النقاد «الموازنة» نوعاً من السجع، خاصة إذا كانت فواصله مقفاة جزئياً،

ويسمونه فى هذه الحالة «سجع متوازن»[١٠٧]. ولكن نقاداً آخرين مثل العسكرى لا يعدون هذا سجعاً[١٠٨]. ويمثل القلقشندى وآخرون لهذا النوع بالمثل القرآنى:

«ونمارق مصفوفة

وزرابىّ مبثوثة» [١٠٩] (الغاشية ـ الآيتان ١٥، ١٦).

فكلمتا «مصفوفة» و«مبثوثة» من وزن واحد وإن اختلفتا فى القافية. إن فهم «الموازنة» قد يعين على إزالة الخلط بين المصطلحات. وحين نتحدث عن الشعر فإن مصطلح وزن يشير إلى الأوزان المعروفة فى الشعر، وعلى هذا المعنى جاء استخدام كلمة «موزون» فى تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر بأنه «كلام موزون مقفى». إن كلمة موزون هنا تشير إلى أوزان الخليل بن أحمد. بيد أننا حين نتكلم عن الشعر فإن مصطلح «وزن» يشير إلى القالب الصرفى للفاصلة، وعندئذ تكون كلمة «موزون» دالة على اتحاد القالب الصرفى دون أن تتضمن بالضرورة إشارة إلى اتحادها فى القافية. وقد استخدم الجاحظ كلمة «موزون» بهذا المعنى حين روى خبراً عن عبدالصمد بن الفضل الرقاشى الذى كان كلامه كله مسجوعاً، إذ سأل أحدهم الرّقاشى عما يجعله يفضل الكلام المسجوع الذى يحافظ فيه على القافية والوزن، فأجابه الرّقاشى بأن المنثور الجيد الذى نطق به العرب أكثر من الجيد الموزون الذى نطقوا به، ولم يبق من المنثور عشره بينما لم يضع من الموزون عشره[١١٠]. وينكر ابن رشيق القيروانى أن يكون السجع موزوناً لأن الخاصيتين اللتين تميزان الشعر هما الوزن والقافية، وقد أخذ السجع خاصية القافية فلم يبق إلا الوزن مميزاً للشعر عن غيره من الكلام[١١١]. ومن الواضح أن ابن رشيق يستخدم كلمة «وزن» بمعناها الضيق الذى يشير إلى أوزان الشعر. وقد فرّق السبكى (توفى ٧٧٣هـ ـ ١٣٧٢م) بين المعنيين اللذين يناطان بكلمة وزن فأطلق على أحدهما مصطلح «الوزن الصرفى» وعلى الآخر اسم «الوزن الشعرى»[١١٢].

إن الاتفاق بين الصيغ الصرفية فى نهايات العبارات المسجوعة، وإن كان غير لازم، عدّ من الملامح التى تميز السجع. وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الاتفاق باسم «الموازنة»، وكان من الأهمية بحيث دعا النقاد إلى تقسيم السجع على أساس توفرّ الموازنة أو عدم توفرها. والحق أن الموازنة اكتسبت أهمية ملحوظة حتى إن بعض النقاد عدّها نوعاً من السجع حتى مع عدم وجود القافية:

التوازى العروضى الكامل أو شبه الكامل

ينحصر التوازى العروضى فى «الموازنة» فى الكلمة الأخيرة من العبارة المسجوعة. بيد أن النقاد عظموا من شأن التوازى العروضى الكامل بين العبارات، وعدّوا هذا النوع من السجع أعلى قيمة من غيره. وقد سمى القلقشندى ونقاد آخرون هذا النوع من السجع باسم «التصريع» أو «السجع المصرّع»[١١٣]، ويسميه العسكرى «سجع فى سجع»، مضيفا أن هذا أعلى أنواع السجع[١١٤]. وقد عرّفوه بأنه السجع الذى تتشابه فيه كل الكلمات أو معظمها من حيث أوزانها مع ما يناظرها من كلمات فى العبارة الأخرى. مثال ذلك من القرآن:

«إن إلينا إيابهم

ثم إن علينا حسابهم» (الغاشية ـ الآيتان ٢٥، ٢٦).

ومثل آخر:

«إن الأبرار لفى نعيم

وإن الفجّار لفى جحيم»

(الانفطار ـ الآيتان ١٣، ١٤).

فى هذين المثلين نجد الكلمات المتناظرة تتحد فى قافيتها وصيغها الصرفية فيما عدا الاختلاف بين صيغتى «أبرار» و«فجار» فى المثل الثانى. وتتطابق أطوال المقاطع إذا غضضنا النظر عن «ثم» فى المثل الأول وحرف العطف فى المثل الثانى.

ويتضمّن التصريع فى كثير من الحالات توازيات مضاعفة من حيث القوافى والأوزان. يمثل العسكرى لذلك بعبارة البصير :

«[حتى عاد] تعريضك تصريحاً

وتمريضك تصحيحاً».

كما يمثل بنماذج أخرى من كلام الصاحب بن عباد:

«لكنه عمد للشوق] فأجرى جياده غراً وقرحاً

وأورى زنده قدحاً فقدحاً».

ويذهب الحريرى بالسجع المرصّع إلى أقصى مدى من حيث التوازى:

«[فهو] يطبع الأسجاع بجواهر لفظه

ويقرع الأسماع بزواجر وعظه»[115]

ولا يقتصر الأمر فى هاتين العبارتين على التوازى الكامل بين الكلمات من حيث العروض والصيغ الصرفية، بل يتعداه إلى التقفية بين الكلمات المتناظرة. ويذهب شيندلين إلى أن الحريرى على وجه الخصوص لم يدّخر جهداً فى تأليف عبارات مسجوعة من هذا النوع الذى يتميز بما فيه من إيقاع[116]. ويعتقد أن هذا النوع من السجع كما استخدمه الهمذانى والحريرى يمثل أكثر المراحل تقدّماً فى كتابة السجع فى تاريخ الأدب العربى[117]. ومن الواضح أن كثيراً من الكتاب والنقاد القدماء يشاركون شيندلين هذا الرأى.

خلاصة :

إن تحليل الكتابات النقدية القديمة حول السجع، والبحث فى الشكل القرآنى، يؤديان إلى إمكان تعريف السجع تعريفاً أكمل. وبرغم النظر إلى السجع بوصفه أحد فروع النثر فإنه فى حقيقة الأمر نوع متميز من الكتابة، فهو يتميز عن النثر المرسل وعن الشعر المنظوم. إنه يتألف من عبارات مقفاة اصطلح على تسميتها سجعات. وتختلف قواعد القافية فى السجع عنها فى الشعر. وأظهر اختلاف بينهما يكمن فى أن الكلمات الأخيرة فى العبارة المسجوعة تنتهى بالسكون. ويبنى السجع على وزن لفظى، فكل عبارة تتفق فى عدد كلماتها مع العبارة الأخرى التى تقيم معها السجع. وعلى هذا، فإن الوحدة الأساسية فى القواعد العروضية للسجع هى اللفظ وليس المقطع أو التفعيلة.

ويمثل المطلع عنصراً بنائياً مهماً فى الوحدة المسجوعة وإن كان يقع خارج البنية العروضية للسجعات. وبرغم شيوع المطالع فإنها ليست ملزمة، إذ هناك كثير من السور القرآنية التى تخلو منها، كما تخلو منها نماذج أخرى من الكتابات. غير أنه يراعى فى استخدام المطالع قيود معينة، إذ ينبغى ألا تكون أطول من السجعة التالية لها.

إن التوازى العروضى فى نهايات السجعات هو من التقاليد المرعيّة ولكنه ليس ملزماً. ويتم التوازى العروضى بأن تتفق الكلمات المتناظرة من حيث قالبها الصرفى. ويقتصر هذا التناغم من حيث تقاليد النثر على الكلمة الأخيرة فى السجعة، وإن كانت بعض السجعات يظهر فيها التوازى العروضى الكامل.

وقد اخترت أن أسمّى مجموعات السجعات التى تتميز عما يجاورها من سجعات باسم «الوحدات المسجوعة». ولا يحتاج السجع إلى توحيد القافية برغم أن ذلك ممكن. إن المجموعة المسجوعة تتحد فى قافيتها غير

أن القافية ليست هى الوسيلة الوحيدة لتقسيم العبارات المسجوعة إلى مجموعات. فتغير طول السجعات علامة على بداية وحدة مسجوعة جديدة. وتحتوى معظم الوحدات على سلسلة من السجعات ذات الأطوال المتساوية أو القريبة من التساوى، وإن كان هناك تشكيلات أكثر تعقيدا من ذلك، فهناك الوحدات السجعية التى أطلقت عليها اسم الرباعى أو الشكل الهرمى.

وبرغم تحقق البلاغيين القدماء من احتواء القرآن على قدر هائل من السجع، فإن معظمهم نفر من استخدام مصطلح «السجع» فى الحديث عن القرآن. إن التحليل الذى نهضت به هذه الدراسة يمكن أن يكون قد أسهم فى بيان بعض الملاحظات حول الاختلافات الشكلية بين السجع فى القرآن والسجع فيما تلاه من كتابات، وبخاصة السجع فى رسائل الصاحب بن عباد وابن العميد إلى جانب سجع مقامات الهمذانى والحريرى، فالنص القرآنى مثلا يتجه اتجاها واضحا إلى توحيد القافية بالمقارنة بما تلاه من نصوص. كما أن عدد القوافى الشائعة فى القرآن محدود، على حين يظهر فى النصوص الأخرى تنويعٌ أوسع فى استخدام القوافى. ومن جهة أخرى، فإن النص القرآنى يسمح بوجود القوافى غير التامة، وهو ما لا نجده فى النصوص الأخرى. والسجعة فى القرآن أطول ـ طولاً واضحاً ـ من طولها فيما تلاه من نصوص برغم أن قصار السور المكية تميل إلى السجعات القصيرة إلى حد ما. كما أن طول الوحدة المسجوعة فى القرآن يصل إلى مدى أكبر مما وجد فى النصوص التى تلته. كما يظهر فى تشكيل الوحدات فى القرآن درجة أعلى من التنويع. وأخيراً، فإن وحدات السجع العروضى من النوع الرباعى ومن النوع الهرمى أكثر شيوعاً فى القرآن بدرجة ظاهرة. وتميل النصوص التى تلت القرآن إلى أن تتألف من عبارات متوازية كما يصبح تأثير القوافى المضاعفة مهما فى هذه النصوص.

وسؤالنا الآن: ما الذى يتضمنه هذا كله فيما يخص الترجمة الغربية لمصطلح السجع؟ إن الترجمة الإنجليزية التقليدية للسجع بأنه النثر المقفى Rhymed prose لا تفى بما نطمح إليه، خاصة أن هذه الترجمة تسقط من حسابها ما فى السجع من قواعد خاصة بالوزن كما تتجاهل ما فيه من قيود أخرى. وقد حاول بلاشير فى ترجمته لمصطلح السجع على أنه النثر الموزون المقفى Rhymed and Rhythmic Prose أن يصلح الأمر، ولكن تظل هذه الترجمة أيضا مصدرا لسوء الفهم بسبب كلمة نثر Prose، ففى الاستخدام الإنجليزى المألوف تبدو عبارة «نثر مقفى» منطوية على تناقض. ولا ينحلّ هذا التناقض إلا حين ننتبه إلى أن تقاليد التراث العربى الأدبى قد أدّت بشكل ما إلى تأسيس خضوع غير مبرر لأوزان الخليل بن أحمد بوصفها المقياس الأساسى للتفرقة بين ما هو نثر وما هو شعر. إن النظرة الحديثة للشعر على أنه تلك النصوص التى تطمح إلى أن ينظر إليها بوصفها شعراً، أو النظرة التى يتبناها ياكوبسون Jakobson ومؤداها أن القصيدة هى ذلك النص الذى تعلو فيه الوظيفة النظمية Syntagmatic على الوظيفة الاستبدالية Paradigmatic. إن أياً من هاتين النظرتين تجيز لنا بسهولة نسبية أن ندخل السجع فى مجال التعبير الشعرى. ومع ذلك، فليست تلك هى القضية المهمة، فالمسألة، بالأحرى، هى أنه فى نطاق الدراسة العربية التقليدية كان هناك وعى عميق بالخاصية الشعرية للسجع. وقد وجد كثير من النقاد صعوبة فى الإقرار بذلك صراحة، إما بسبب طغيان بعض التقاليد، أو بسبب طغيان الشعر العروضى. غير أن هذا الوعى بشاعرية السجع أدى بنقاد آخرين من أمثال ابن الأثير إلى تحليل السجع بوصفه نوعاً من التعبير الشعرى الذى يعوّل على الكلمات بدلاً من المقاطع. إن مثل هذا الوعى يظهرنا على ما فى النثر من تفاعل مركب بين الأوزان والقوافى والصيغ الصرفية. وقد قاد هذا الوعى الشاعر أحمد شوقى إلى الإعلان عن أن «السجع شعر العربية الثانى».

تعقيب المترجم:

١ ـ حاولت في هذه الترجمة أن أنقل النص نقلاً أميناً. غير أن الأمانة تعني قبل كل شيء الوضوح في التعبير عن فكرة الكاتب الأصلي حتى وإن أدّى ذلك إلى انحراف عن المعنى الحرفي في بعض الحالات. وقد اقتضى مني ذلك أحيانا بعض التقديم أو التأخير أو الحذف. لقد كنت في هذه الترجمة «نفعيا» إلى حد ما، إذ كنت أضع نصب عيني فائدة القارئ، مادامت هذه الفائدة لا تؤدي إلى تحريف الأفكار الأصلية.

٢ ـ وإذا كان لي أن أعلق على النص من حيث وجهته العامة فإنني أعدّه داخلاً في باب ما نسميه إحياء التراث. فالكاتب كما قرر منذ البداية يكمل جهود القدماء مع عدم التخلي عن موقفه النقدي. ولا أظن أن إحياء التراث يعني أكثر من هذا. إن الكاتب الذي يزعم أنه يحيي التراث لأنه يردّد كلام القدماء معوّلا على أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان، يقتل هؤلاء القدماء متوهماً أنه يحييهم. ولم يفعل هؤلاء القدماء ذلك، ولو فعلوا ما تعدّدت الاجتهادات في فهم أعمالهم. ولا أظن أنني أبتعد عن الحقيقة إذا قلت إن جهد المؤلف يمكن أن يصنف في باب دراسات إعجاز القرآن، خاصة أنه وصل إلى نتائج محددة في الاختلافات الأسلوبية بين القرآن الكريم وغيره من النصوص.

٣ ـ غير أن هذا كله لا يمنع من ممارسة ما نسميه نقد النقد، بل يحفز إليه. وأول سؤال أطرحه في هذا الصدد هو: هل اشتراك نصوص متباينة في ملمح أسلوبي معين يعني وضع هذه النصوص جميعاً تحت «جنس» واحد؟ إن المؤلف يكاد يؤمن بوجود جنس أدبي اسمه «السجع» مما يخرج بهذا السجع عن أن يكون مجرد وسيلة أسلوبية ضمن وسائل أخرى. إن المؤلف يضع «السجع» إزاء الشعر برغم اعترافه منذ البداية أن السجع وسيلة تعبيرية شاع استخدامها في الأدب في كتابات ذات طابع علمي. ولو حصرنا أنفسنا داخل دائرة الأدب، فهل يتساوى فن كتابة المقامة مع فن كتابة الرسائل لمجرد شيوع السجع في الفنين؟

٤ ـ لقد أدّى اعتناق هذه الفكرة بالمؤلف إلى انتقاد بعض العلماء القدماء الذين تحرّجوا من استخدام مصطلح «السجع» حين يكون الكلام عن القرآن. صحيح أن بعض هؤلاء العلماء عبروا عن اعتقادهم بأن واجب الاحترام يقتضي ذلك. ولكن أليس من الممكن أن يكون لهذا الموقف «باطن» نقدي؟ أليس من الجائز أن يكون الدافع النقدي وراء هذا الموقف هو إحساس هؤلاء العلماء بأن القرآن الكريم خطاب خاص، ومن ثم فإن تخصيص مصطلح للكلام عنه أمر واجب؟ أظن أن هذا التأويل لموقف القدماء جائز، خاصة حين نتذكر موقف طه حسين الذي رفض أن يضع القرآن تحت جنس النثر كما رفض أن يضعه تحت جنس الشعر صادرا في ذلك عن حسّ نقدي يشبه ـ في ظني ـ حسّ القدماء. لقد أصرّ طه حسين، كما ينقل عنه زكي مبارك في كتابه المتضمن في هذه الدراسة، على أن القرآن ليس شعراً أو نثراً، بل هو قرآن، أي أنه جنس قائم بنفسه. إن العلماء الذين رفضوا استخدام مصطلح السجع توجهوا ـ على الأرجح ـ عن إيمان راسخ بأن الشكل لا ينفصل عن المضمون.

ولقد أصاب ابن الأثير حين أوّل قول الرسول (ﷺ) للرجل الهذلي «أسجعاً كسجع الكهان؟» بأنه يعني «أحكماً كحكم الكهان؟» فإن شكل

سجع الكهان لا ينفصل عن «حكمهم». وإذا شئنا استخدام المصطلح الحديث قلنا إن سجع الكهان لا ينفصل عن إيديولوجية الكهان، وهي تعبير عن وجه من وجوه الجاهلية التي ناهضها الإسلام ضمن ما ناهض من إيديولوجيات، فشكل الكلام لا ينفصل عن مضمونه.

٥ ـ إن عدم التفات المؤلف إلى أهمية السياقات المختلفة للسجع، مع إيمانه بأن السجع جنس أدبي دفعه أيضا إلى الإلماح إلى أن ابن سنان الخفاجي قرر قاعدة عن السجع تناقض القرآن، ذلك أنه أدان النص المسجوع إذا وحّد القافية بين عبارات كثيرة. وقد ضرب المؤلف أمثلة عدة من القرآن يشيع فيها توحيد القافية مما ينقض حكم ابن سنان. غير أن ابن سنان ـ كما فهمت من كلام المؤلف نفسه ـ أدان تكرار القافية تكراراً كثيراً في كتابة الرسائل وأباحها في المواعظ. ذلك أن المواعظ «جنس» أو خطاب مختلف عن جنس كتابة الرسائل. ولا شك أن القرآن بدوره خطاب مختلف عن الرسائل ومن ثم فلا تناقض بين حكم ابن سنان الخفاجي وما جاء في القرآن من تكرار للفواصل كما ينبئ كلام المؤلف، فالحكم الجمالي على وسيلة أسلوبية يختلف من جنس أدبي إلى آخر. وقد نقبل تكرار السجع في سياق ما ونرفضه في سياق آخر.

على أنني لا أذهب إلى الطرف النقيض بحيث أفصل فصلاً قاطعاً مطلقاً بين السياقات المختلفة أو الخطابات المتعددة في الثقافة الواحدة، لأن مثل هذا الفصل يؤدي إلى موقف شبيه بموقف بعض القدماء والمحدثين حين رفضوا مقارنة القرآن الكريم بأي نص آخر تأسيساً على أن كلام الله تعالى لا يقارن بكلام البشر. والحق أن هذا الموقف يقضي على فكرة الإعجاز من أساسها، إذ كيف يستبين الإعجاز إذا لم نقارنه بغيره من الكلام؟

٦ ـ يلاحظ أن المؤلف أشار إلى ما يراه جولدزيهر من أن العربي لم يكن يقبل حديثا دينياً إذا لم يكن هذا الخطاب مسجوعاً. ويلمح جولدزيهر في هذه الملاحظة إلى العلاقة بين النص القرآني وما سبقه من خطابات دينية مسجوعة اعتادها العرب، أي إلى العلاقة بين القرآن الكريم وسجع الكهان على وجه الخصوص. ولا شك في وجود تشابه شكلي بين القرآن وهذا السجع. غير أن هذا التشابه لا يؤدّي بنا إلى الخلط بين الخطابين، والدليل التاريخي على ذلك أن العرب أنفسهم أدركوا الفرق القيمي بين الخطابين. وقصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام مشهورة، فقد آمن بمحمد (صلعم) ورسالته بعد سماعه سورة «طه» وكان قبل ذلك من أشد المعاندين للإسلام. ولم يخلط عمر بن الخطاب بين الخطابين. ولو كان الأمر على غير ذلك لما أثرت فيه سورة «طه» هذا التأثير. بعبارة أخرى، لو كانت هناك أدنى شبهة في أن القرآن امتداد طبيعي لسجع الكهان لما آمن به العرب، ولما قامت الحضارة الإسلامية التي يستند إنجازها بفروعه المختلفة إلى هذا النص.

إن جولدزيهر حين يشير إلى الصلة الشكلية بين القرآن وخطابات أخرى يغض النظر تماماً عن الفروق القيمية بين النصوص، مع أن القيمة معيار يستخدم أحيانا في إدخال بعض النصوص في مجال الأدب أو إخراجها منه. إن أناشيد الأطفال تسير على القواعد الشكلية للشعر ولا ندخلها في جنس الشعر، وإنما ندخلها في جنس «أدب الأطفال». ولا حجة في القول بأن سجع الكهان لم يبق منه إلا النماذج الرديئة لأن العرب أنفسهم اطلعوا على نماذجه الجيدة، وأدركوا مع ذلك الفرق القيمي بين القرآن وتلك الأسجاع.

الملحق : إحصائية عن الفواصل فى القرآن

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الفاتحة	١	٧	٧
البقرة	٢	٢٨٦	٢٦٤
آل عمران	٣	٢٠٠	١٨٣
النساء	٤	١٧٦	١٤٣
المائدة	٥	١٢٣	١٠٨
الأنعام	٦	١٦٥	١٥٩
الأعراف	٧	٢٠٦	٢٠٣
الأنفال	٨	٧٥	٦٤
التوبة	٩	١٢٩	١٢٤
يونس	١٠	١٠٩	١٠٧
هود	١١	١٢٣	١٠١
يوسف	١٢	١١١	١٠٧
الرعد	١٣	٤٣	٣٧
إبراهيم	١٤	٥٢	٢٨
الحجر	١٥	٩٩	٩٧
النحل	١٦	١٢٨	١٢٦
الإسراء	١٧	١١١	٩٩
الكهف	١٨	١١٠	١١٠
مريم	١٩	٩٨	٨٩
طه	٢٠	١٣٥	١٣٤
الأنبياء	٢١	١١٢	١١١
الحج	٢٢	٧٨	٣٦
المؤمنون	٢٣	١١٨	١١٨
النور	٢٤	٦٤	٥٩
الفرقان	٢٥	٧٧	٧٧
الشعراء	٢٦	٢٢٧	٢٢٣

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
النمل	٢٧	٩٣	٩٣
القصص	٢٨	٨٨	٨٧
العنكبوت	٢٩	٦٩	٦٨
الروم	٣٠	٦٠	٥٨
لقمان	٣١	٣٤	٣٠
السجدة	٣٢	٣٠	٢٩
الأحزاب	٣٣	٧٣	٦٠
سبأ	٣٤	٥٤	٥٢
فاطر	٣٥	٤٥	٤٢
يس	٣٦	٨٣	٨٣
الصافات	٣٧	١٨٢	١٨٠
ص	٣٨	٨٨	٨٣
الزمر	٣٩	٧٥	٧٠
غافر	٤٠	٨٥	٧٦
فصّلت	٤١	٥٤	٤٦
الشورى	٤٢	٥٣	٤٧
الزخرف	٤٣	٨٩	٨٨
الدخان	٤٤	٥٩	٥٩
الجاثية	٤٥	٣٠	٣٠
الأحقاف	٤٦	٣٥	٣٥
محمد	٤٧	٣٨	٣٥
الفتح	٤٨	٢٩	٢٨
الحجرات	٤٩	١٨	١٧
ق	٥٠	٤٥	٣٨
والذاريات	٥١	٦٠	٥٥
والطور	٥٢	٤٩	٤٧
والنجم	٥٣	٦٢	٦١

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
القمر	٥٤	٥٥	٥٥
الرحمن	٥٥	٧٨	٧٨
الواقعة	٥٦	٩٦	٩٠
الحديد	٥٧	٢٩	١٩
المجادلة	٥٨	٢٢	١٦
الحشر	٥٩	٢٤	١٧
الممتحنة	٦٠	١٣	٨
الصف	٦١	١٤	١٣
الجمعة	٦٢	١١	١١
المنافقون	٦٣	١١	١١
التغابن	٦٤	١٨	١٣
الطلاق	٦٥	١٢	١٠
التحريم	٦٦	١٢	١١
الملك	٦٧	٣٠	٣٠
القلم	٦٨	٥٢	٥٢
الحاقة	٦٩	٥٢	٤٩
المعارج	٧٠	٤٤	٣٦
نوح	٧١	٢٨	٢٢
الجن	٧٢	٢٨	١٧
المزمل	٧٣	٢٠	١٧
المدثر	٧٤	٥٦	٥٤
القيامة	٧٥	٤٠	٣٩
الإنسان	٧٦	٣١	٣٠
المرسلات	٧٧	٥٠	٤٦
النبأ	٧٨	٤٠	٣١
والنازعات	٧٩	٤٦	٣٨
عبس	٨٠	٤٢	٣٥
التكوير	٨١	٢٩	٢٥
الانفطار	٨٢	١٩	١٧
المطففين	٨٣	٣٦	٣٦
الانشقاق	٨٤	٢٥	٢٣
البروج	٨٥	٢٢	١٧
الطارق	٨٦	١٧	١٤
الأعلى	٨٧	١٩	١٩

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الغاشية	٨٨	٢٦	٢١
الفجر	٨٩	٣٠	٢٨
البلد	٩٠	٢٠	٢٠
الشمس	٩١	١٥	١٥
الليل	٩٢	٢١	٢١
الضحى	٩٣	١١	١٠
الشرح	٩٤	٨	٨
التين	٩٥	٨	٨
العلق	٩٦	١٩	١٨
القدر	٩٧	٥	٥
البينة	٩٨	٨	٦
الزلزلة	٩٩	٨	٦
العاديات	١٠٠	١١	١١
القارعة	١٠١	١١	٦
التكاثر	١٠٢	٨	٨
العصر	١٠٣	٣	٣
الهمزة	١٠٤	٩	٨
الفيل	١٠٥	٥	٥
قريش	١٠٦	٤	لا يوجد
الماعون	١٠٧	٧	٧
الكوثر	١٠٨	٣	٣
الكافرون	١٠٩	٦	٢
النصر	١١٠	٣	لا يوجد
المسد	١١١	٥	٥
الإخلاص	١١٢	٤	٤
الفلق	١١٣	٥	٥
الناس	١١٤	٦	٦

مجموع الآيات = ٦٢٣٦
الآيات المقفاه = ٥٣٥٥
النسبة المئوية = ٨٥,٩٪

الهوامش :

(١) Ignaz Goldziher, **Abhandlungom zur arabischern philolog,** (Leiden: E.J.Brill. 1896), 2: 59.

(٢) ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد. **سر الفصاحة**، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي (مطبعة محمد على صبيح القاهرة ١٩٦٩). ١٦٧.

(٣) **Introduction to Islamic Theology and Law, trans.** Andras and Ruth Hamuri, ed. Bernard Lewis (Princeton: Princeton University Press 1981).

(٤) انظر : **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر (دار المعارف ـ القاهرة).

(٥) جلال االدين لسيوطي. **الإتقان في علوم القرآن**'(دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥١) جـ٢، ص٩٧.

(٦) يشير المؤلف إلى بعض الآيات التى جاء فيها ذكر ذلك [المترجم].

(٧) انظر : ابن خلدون، **المقدّمة**. يشير المؤلف إلى ترجمة ابن خلدون، مما لا يعنى القارئ العربي [المترجم].

(٨) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق على محمود البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم (دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥٢) ص٢٦١.

(٩) **إعجاز القرآن**، ص٨٧.

(١٠) انظر : Franz Buhl in **The Encyclopaedia of Islam,** Ist edition.

(١١) **السنن**، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد (دار إحياء السنة النبوية ـ القاهرة ١٩٧٠) جـ٤، ص١٩٢ ـ ١٩٣.

(١٢) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦١.

(١٣) إسحق بن إبراهيم الكاتب. **البرهان فى وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب (بغداد، ١٩٦٧) ص٢٠٨ ـ ٢٠٩.

(١٤) **المثل السائر**، جـ١، ص٢٧٥.

(١٥) نفسه، جـ١ ص٢٧٥.

(١٦) يعنى بالوزن هنا الصيغة الصرفية، وتناقش هذه النقطة فيما يلى.

(١٧) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبدالسلام هارون (مكتبة الخانجي ـ القاهرة ١٩٦٠) جـ١، ص٢٨٨.

(١٨) **النكت فى إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (المطبعة التيمورية ـ القاهرة ١٩٦٩)، ص٩٧.

(١٩) نفسه، ص٩٧.

(٢٠) نفسه، ص٩٧ ـ ٩٨.

(٢١) نفسه، ص ٩٨.

(٢٢) **إعجاز القرآن**، ص٨٨.

(٢٣) **المثل السائر**، جـ١ ص٢٧٦.

(٢٤) نفسه، ص٢٦١.

(٢٥) سوف تناقش فكرة الازدواج فيما بعد.

(٢٦) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٠.

(٢٧) **الإتقان في علوم القرآن**، جـ٢، ص٩٧.

(٢٨) انظر على سبيل المثال : محمد بن أبي بكر الرازى، **روضة الفصاحة**، تحقيق أحمد النادى دار الطباعة المحمدية ـ القاهرة ١٩٨٢، ص٢١٠.

(٢٩) (المترجم) يناقش المؤلف فى هذا الهامش ترجمة للقرآن مما لا يتصل بالقارئ العربي.

(٣٠) **الشرح المختصر لتلخيص المفتاح** (قم : مطبعة قم ـ ١٣٧٥هـ) جـ٣، ص١٧٥.

(٣١) **الإتقان فى علوم القرآن**، جـ٢، ص٩٧.

(٣٢) انـظـر The Quran I, in Cambrige **History of Arabic Literature to the end of Umayyad Period.** ed. A.F.L.Beeston (Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1983), 196.

(٣٣) انظر : **Pre-Islamic Poetry,** Ibid. 34

(٣٤) **المثل السائر**، جـ ١ ص ٢٧١.

(٣٥) أحمد بن على القلقشندى، صبح الأعشى (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤) جـ٢، ص٢٨٠.

(٣٦) انظر : سعيد الأخفش ـ القوافى (مطبعة مديرية إحياء التراث القديم ـ دمشق ١٩٧٠).

(٣٧) انـظـر **On rhyme in the Quran,** Theodor Nöldeke Geschichte des Quran, revised by Friedrich Schwally (New York: Georg Olms Verlag. 1970) 1:37-42.

(٣٨) السيوطى، **الإتقان**، جـ٢، ص٩٧.

(٣٩) **النكت**، ص٩٨ ـ ٩٩.

(٤٠) **الإتقان**، جـ٢، ص١٠٥.
(٤١) نفسه.
(٤٢) جلال الدين القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي (دار الفكر العربي ـ القاهرة، ١٩٠٤)، ص٤٠٠.
(٤٣) **الإتقان** جـ٢، ص٩٧.
(٤٤) نفسه، جـ٢، ص٩٧.
(٤٥) نفسه، جـ٢، ص١٠٤ ـ ١٠٥.
(٤٦) يشير المؤلف في هذا الهامش إلى ترجمة المقدمة لابن خلدون (المترجم).
(٤٧) نفسه.
(٤٨) انظر: **Abhandlungen Zur arabischen Philologie**, 1 : 59.
(٤٩) **The encyclopaedia of Islam, 1st edition, s.v.Sadj**.
(٥٠) زكي مبارك، **النثر الفني في القرن الرابع** (دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٣٤) جـ١، ص٧٥ ـ ١٢٣.
(٥١) انظر: Régis Blachére, **Histoire de la Littérature Arabe des Origines à la fin du XV Siècle de J.C** (Paris: Adrien-Maisonneuve, 1964), 189.
(٥٢) انظر: Leiden: (Brill, 1974) - 58.
(٥٣) انظر: «Le Genre seance: une introduction», **Studia Islamica** 43 (1976). 29.
(٥٤) انظر: (Publications Orientalists de France, 1981).
(٥٥) انظر: **«A Prosodic Study of Saj' in classical Maqamat**, Parts 1 and II (Unpublished papers, Univ. of Pennsylvania, 1982) Part I p.5.
(٥٦) انظر: Adonis, **Introduction à la Poetique arabe, trans.** Bassem and Anne Wade (Paris: Editions Sindbad, 1985) 23.
(٥٧) انظر: **المثل السائر**، جـ١، ص٢٧١ ـ ٣٣٧.
(٥٨) ابن الأثير يستخدم غالبا مصطلح «فصل» ولكننا سنستخدم مصطلح «سجع» خلال دراستنا.
(٥٩) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٣.
(٦٠) **A Prosodic Study of Saj, in classical Maqamat,** Part II'p. 115.
(٦١) المثل السائر، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٤.
(٦٢) نفسه، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٤.
(٦٣) يستثنى من ذلك كمال أبو ديب في دراسته: **البنية الايقاعية في الشعر العربي** (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤).
(٦٤) نفسه، جـ١، ص٣٣٤.
(٦٥) **كتاب الصناعتين**، ص٢٦٢ ـ٢٦٣ وانظر ص٢٦٤ للمزيد من الأمثلة.
(٦٦) **الشرح المختصر**، جـ٣، ص١٧٤.
(٦٧) Sheynin, Part II. 115.
(٦٨) (المترجم) يشير المؤلف إلى بعض الكتابات الإنجليزية عن الموشحات الأندلسية واستخدام مصطلح «مطلع». الكتاب هو:
James Monroe, **Hispano-Arabic Poetry** (Berkeley Univ. of California Press. 1974) 392.
(٦٩) Ibid, i-ii
(٧٠) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٥ ـ ٣٣٧.
(٧١) يجب ملاحظة أنه برغم إقرار ابن الأثير أن أقصر سجعة ممكنة هي التي تتكون من كلمتين، فإنه من الممكن أن نجد سجعة من كلمة واحدة إذا كانت جزءا من بنية أكبر، كما في الآية الأولى من سورة «الرحمن».
(٧٢) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٧.
(٧٣) نفسه، جـ١، ص٣٣٧.
(٧٤) **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي (دار الكتب اللبنانية، بيروت، ١٩٤٩) جـ٢، ص٥٤٨ ـ ٥٤٩.
(٧٥) **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٨٧.
(٧٦) نفسه.
(٧٧) نفسه.
(٧٨) **الإتقان**، جـ٢، ص٩٧.
(٧٩) **سرّ الفصاحة**، ص١٧١.
(٨٠) **المثل السائر**، جـ١، ص٣٣٨.
(٨١) **إعجاز القرآن**، ص٩٠ ـ ٩٩.

(٨٢) المثل السائر، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٥.

(٨٣) كتاب الصناعتين، ص٢٦٠.

(٨٤) نفسه، ص٢٦٣.

(٨٥) نفسه ص٢٦٣.

(٨٦) زكى مبارك، النثر الفنى ـ جـ١، ص١٣٧.

(٨٧) انظر : Sche

(٨٨) انظر : Sheynin, part II p. 115.

(٨٩) المثل السائر، جـ١، ص٣٣٣ ـ ٣٣٥.

(٩٠) نفسه.

(٩١) كتاب الصناعتين، ص٢٦٣.

(٩٢) المثل السائر، جـ١، ص٣٣٣.

(٩٣) نفسه، جـ١، ص٣٣٥.

(٩٤) نفسه، جـ١، ص٣٣٤.

(٩٥) ناقش المؤلف هذا القالب فى دراسة غير منشورة [المترجم].

(٩٦) التلخيص ص٣٩٩ والإيضاح ـ جـ٢، ص٥٤٨.

(٩٧) الإيضاح، جـ٢، ص٥٤٨.

(٩٨) تحرير التحرير (لجنة إحياء التراث الإسلامى ـ القاهرة، ١٩٦٣) ص٥٢٢ ـ ٥٢٣.

(٩٩) يشير المؤلف إلى ترجمة لمعانى القرآن [المترجم].

(١٠٠) انظر : السيوطى، الإتقان ـ جـ٢، ص٩٧.

(١٠١) صبح الأعشى جـ٢، ص٢٨٢.

(١٠٢) القزوينى، التلخيص، ص٣٩٨.

(١٠٣) صبح الأعشى، جـ٢، ص٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٠٤) نفسه، جـ٢، ص٢٨٣.

(١٠٥) ابن الأثير، المثل السائر، جـ١، ص٣٧٧ ـ ٣٨٠.

(١٠٦) صبح الأعشى، جـ٢، ص٢٨٣.

(١٠٧) النويرى، نهاية الأرب، جـ٧، ص١٠٤.

(١٠٨) كتاب الصناعتين، ص٢٦٣.

(١٠٩) صبح الأعش حـ٢، ص٢٨٣.

(١١٠) البيان والتبيين، جـ١، ص١٥٨.

(١١١) ابن رشيق القيروانى، العمدة، تحقيق محمد بدر الدين الحلبى (مكتبة الخانجى ـ القاهرة، ١٩٠٧) جـ١، ص١٣٧.

(١١٢) السبكى، بهاء الدين أحمد، عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح (بولاق، القاهرة، ١٩٠٠) جـ٤، ص٤٥٦.

(١١٣) صبح الأعشى، جـ٢، ص٢٨٢.

(١١٤) كتاب الصناعتين، ص٢٦٣.

(١١٥) الإيضاح، جـ٢، ص٥٤٧.

(١١٦) انظر : **Form and structure in the poetry of al Mutamid, P. 58.**

(١١٧) نفسه.

(١١٨) لأن التقفية تخرج الكلام عن أن يكون نثرا، كما أن كلمة «نثر» تخرج الكلام عن أن يكون مقفى [المترجم].

(١١٩) أحمد شوقى: أسواق الأدب (المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة، ١٩٧٠)، ص١١٥.

ولكم فى القصص حيــاة

قراءة فى تجليات المقدس والجميل

من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد

حسن طلب *

ينطبق على الدين الإسلامى فى علاقته بالفن ما ينطبق على أى دين آخر، فالدين عامة ينزع إلى توظيف الفن فى صالحه ليخدم العقائد ويساعد على نشرها ويقربها إلى القلوب. فإذا خرج الفن عن هذا الدور المرسوم ونزع إلى أن يستقل بنفسه رافضا أن يكون مجرد خادم فى ساحة الدين، وقع الصراع المحتوم بين الطرفين، ونشأ وضع ينظر فيه الدين إلى الفن بوصفه مصدر مروق وفسق وسبيل زندقة وكفر. بينما ينظر، فى هذا الوضع، الفن إلى الدين بوصفه وأداً للحرية وتقييداً للإبداع وتقتيراً على الخيال.

ويرجع هذا الصراع لا إلى تنافر بين الدينى والجميل، بل يرجع - على العكس - إلى الأرض الواحدة التى يقف عليها الاثنان وهى أرض الرمز، وإلى المظلة الواحدة التى يستظلان بها وهى مظلة الخيال. فلما اشتركا فيما يقفان عليه وفيما يستظلان به نشب الصراع، كل واحد يريد أن يستأثر بهاتين المملكتين: الرمز والخيال، لنفسه ولخدمة أغراضه الخاصة. وننظر الآن لنرى مصداق ذلك فى التراث الإسلامى من خلال الصراع بين قيمتى القداسة والجمال.

عرفت العربية مصطلح القداسة واشتقاقاته، فقد ورد فى القرآن الكريم عشر مرات[1] وصفة «القدوس» اسم من أسماء الله الحسنى. وربما كانت ترجع الكلمة إلى أصل سريانى منقول عن لفظة «قدش» كما يرى الزجاج[2]. وقد عرفت العبرية[3] من قبل مصطلح «قدس الأقداس Kodsh ha kodashim»، فليس بعيدا أن يكون المصطلح قد انتقل من العبرية إلى العربية عبر الإسلام، وربما كان ذلك فى فترة أقدم، حيث نجد اسما قديما للكعبة هو «قادس»[4].

ارتبط المصطلح وجميع اشتقاقاته بالدلالة على ما هو رفيع المقام من الناحية الدينية سواء من الأمكنة أو النصوص أو الكائنات وخاصة ما يتعلق منها بالله تعالى، لأن من أسمائه القدوس، وحديثه حديث قدسى، والروح

(*) شاعر وناقد مصرى . نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع) .

التى تتنزل بأمره (جبريل) هى الروح القدس، والوادى الذى تجلى فيه لموسى فخلع نعليه هو الوادى المقدس، وبيته الحرام الذى هو الكعبة مقدس، فليس لشىء دنيوى بعد ذلك أن يكون مقدسا حتى لا يشارك فى صفة من صفات الله سبحانه.

ومما له دلالة فى هذا المقام، أن المعرفة نفسها لم تعد ممكنة إلا بفعل الاتصال بقوة قدسية كما عبر ابن سينا [٥]، متأثرا بنظرية الفيض، فكأن القداسة هنا أصبحت ذات طبيعة عقلية روحية. وقد نجد تعريفا آخر للقداسة يربطها بالجانب الطقسى الخاص بعملية التطهر من الدنس، كما فعل الفخر الرازى[٦] الذى ترك لنا كتابا ذا عنوان دالٍ هو (أساس التقديس)[٧].

فإذا عدنا إلى موقف الرسول من الشعر، لاحظنا أنه سمعه وأثاب عليه وتمثل به واستخدمه فى معركة الأهاجى الدائرة بين كفار قريش والمسلمين، فقال للشاعر حسان بن ثابت اذهب واهجهم ومعك روح القدس[٨]، كأن الشعر وحده لا يستطيع أن يتم عمله إلا بفضل القداسة نفسها، وبدونها فإنه سيكون عاجزا عن أن يحقق نصرا. وقد كانت المعركة الكبيرة التى دارت بين القرآن والشعر علامة على هذا الصراع، خاصة حين وصف المشركون القرآن بأنه شعر ومحمدا بأنه شاعر. ولكن كيف كان رد الشعر فى هذه المعركة؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال بكلمة واحدة تلخص الموقف كله، قلنا إن الشعر رد بأن يظل مخلصا للجمال، دون أى اعتبار آخر. وحين نطلق هذا الحكم فإنما نعنى الشعراء الكبار الذين أخلصوا لفنهم وقدسوه وربأوا به عن أن يكون خادما فى ساحة الأخلاق أو الدين، حتى لو كان فى ذلك مظنة الكفر والمروق. لقد كنا لانزال بعد فى القرن الأول الهجرى حين سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبيد، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة فى الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود فى القرآن[٩]. وبعد بضعة عقود كان شعر الوليد بن يزيد ومطيع بن إياس وآدم بن عبد العزيز والحسين بن الضحاك وبشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس، شاهدا على جنوح الشعراء إلى تأكيد هذا المعنى، فصدروا فى تجاربهم عن روح لم تخلص إلا للشعر، ولقوا فى سبيل ذلك ما لقوه من أذى. وقد بلغ ذلك الاتجاه مداه فى شعر أبى نواس. ولم يكن ذلك أمرا طارئا؛ فحتى فى عصر الخلفاء الراشدين، كان هناك من استقل بشعره عن سطوة الدين.

وفى العصر العباسى الأول كان أبو تمام يجهر أمام الناس بأنه يتعبد للات والعزى من دون الله، ويقصد بهما ديوانى مسلم بن الوليد وأبى نواس[١٠]. ولم يأبه الشعراء على طول التاريخ العربى بتحذيرات الفقهاء ورجال الدين، فراحوا يحاكون الآيات القرآنية أحيانا كما فعل أبو العلاء المعرى[١١] ويضمنونها فى سياق لا يليق بقداستها المفترضة، كما فعل الميكالى[١٢] والوهرانى[١٣] وغيرهما، وقد كانت هذه السياقات تفيض أحيانا بالخلاعة والمجون، كأن الشعراء عمدوا إلى إنشاء مفارقة يجتمع فيها النقيضان: القداسة والجمال.

وقد أدى ذلك بالشعر الدينى الخالص إلى أن ينزوى فى مساحة ضئيلة من تاريخ الشعر العربى ظلت فى الأغلب الأعم تلوك موضوعا واحدا هو المدائح النبوية، وبقى المتن الأساسى حرا أمام سلطان القداسة، برغم القيود الأخرى التى كبلته على مر العصور.

وهناك مظهر آخر من مظاهر الصراع بين المقدس والجميل، هو ما نجده فى نظرية الإلهام التى رددها الشعراء أولا ثم وضع الفقهاء لها الصياغة التى ظلت تفعل فعلها إلى الآن، من الوجهة النظرية على الأقل.

إن وساطة الجن والشياطين فى موضوع الإلهام الشعرى كانت معروفة منذ الجاهلية، وقد كان الشعراء يتندرون بهذا الإلهام الشيطانى ويفخر كل منهم بأن له شيطانا بالذات يملى عليه شعره. والشيطان فى هذا

السياق ليس بذى قيمة سالبة بالمعنى الدينى، أى ليس مرتبطا بالشر واللعنة، ولكنه صار كذلك بعد أن أكد الفقهاء وتلامذتهم هذا المعنى، ففصلوا بين «الإلهام» من جهة و«الإلقاء» من جهة أخرى، فالإلهام لايكون إلا من ملاك، وهو بالتالى محفوف بالقداسة ومخصوص بالموضوعات الدينية، أما الإلقاء فلا يكون إلا من شيطان، وهو مخصوص بالشعراء[١٤]. وزيد فى هذا الجنوح فقيل إن الشعراء كلاب الجن وإن الشعر نفسه ليس سوى رقى الشيطان[١٥]. وأعيد إحياء الهجوم القديم على الشعر والشعراء فى القرآن والسنة، وجرى تفسير النصوص فيهما من أجل تأكيد طابع الحرمة والنهى عن الشعر وعن مجالسة الشعراء[١٦]، بشكل ربما لا تتحمله النصوص الأصلية نفسها، ولا يتسق مع الفهم الإسلامى الأول لها. بل لقد أمعن هؤلاء فى اختيار ما يخدم أغراضهم من القرآن والأثر فعمدوا إلى إبراز نصوص وإهمال أخرى، ومن هنا اختيار الحديث: «لئن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا»، وسرهم أن الرسول لم يقل: «يمتلئ كتابة أو خطابة»، فبرروا ذلك بأن الشعر:

> «داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه بسبب ضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشعراء على الغلو فى الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ويحمله على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين»[١٧].

وقد كان طبيعيا، إذ تم هذا الفصل الحاد بين المقدس والجميل، أن تتم المقارنة بين القرآن من جهة والشعر من جهة أخرى. وكان قد جاء فى الأثر نهى يقول: «لا تنثروا القرآن نثر الدقل، وتهذوه هذ الشعر»[١٨]، وقد فسر المتزمتون هذا النص بأن الشعر من معايبه الوزن الذى يقود إلى الترنم والغناء[١٩]. وكان قد جرى تفسير «لهو الحديث» الذى نهى عنه القرآن بأنه هو الغناء، وإن كان ابن زيد قد شذ عن ذلك.

وسارت المناقشة بين الفريقين (فريق الشعراء وفريق الفقهاء) إلى دروب أخرى متفرعة تناولت تفاصيل دقيقة فى الفرق بين القرآن والشعر، فتساءل الدهلوى مثلا عن السبب الذى من أجله لم ينزل القرآن شعرا، وكانت إجابته عن هذا التساؤل لا تخلو من غرابة؛ لأنه أجاب بقوله إن القرآن إبداع على غير مثال، فما كان له إذن أن ينسج على منوال إبداع آخر قائم من قبل، ألا وهو الشعر، ومن هنا جاء القرآن على نمط خاص لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإن كان الجانب البارز فيه أنه مخالف للشعر[٢٠].

ليست المسألة إذن فصلا يقام وحدودا توضع بين المقدس والجميل، وإلا لهان الأمر وانتفى الصراع وانفرد كل واحد من هذين الفريقين بمملكته. إن الأمر فى حقيقته أعقد وأشد تركيبا، فالمقدس يأبى إلا أن يضم إليه مملكة الجميل، والجميل لا يريد أن يعترف إلا بحريته، وقد يفرط فى كل شىء إلا فيها. وقد رأينا الدهلوى يجعل من القرآن إبداعا أسمى وأجل، وسنرى كيف أن البلاغيين فى مرحلة لاحقة جعلوا يزاحمون الشعر بالقرآن فى تقنياته وأساليبه. فإن كان الشاعر يبنى قصيدته على مقدمة غزلية أو خمرية أو طللية ثم يتخلص منها إلى غرضه الرئيسى من مدح أو وصف أو رثاء، فإن للقرآن أيضا مقدمات وتخلصات أجمل وأوقع وأبلغ وأبين[٢١]. وإذا كان للشعر مطالع يفتتح بها القصائد ومقاطع يختتمها بها فإن للقرآن من ذلك ما يفوق جميع ما فى الشعر جمالا وبلاغة ومعنى. وإذا كان فى الشعر ترنم وغناء فإن القرآن كذلك صالح لأن يتغنى به، بل لقد أحب الرسول ذلك، وراقه حسن الصوت والترجيع فى القرآن فشبهه بمزامير داود، فضلا عن أنه حث القراء عليه[٢٢]. وإذا كان الشعر قد انفرد بالوزن فهناك من حاول استخراج آيات قرآنية موزونة على بحور الشعر جميعها[٢٣]، بما يعنى أن القرآن لم يكن ليعجز عن الإتيان بالوزن فى السور كافة، ولكنه فضل النثر

حتى لا يظن بأنه شعر، وفى هذا ما فيه من تبرير للمعركة التى دارت حول تفاضل الشعر والنثر، فانحاز فيها التقليديون إلى النثر لأنه الصيغة التى نزل بها القرآن، فقال ابن الأثير «بأن المنثور من الكلام أشرف المنظوم لأسباب من جملتها أن الإعجاز (يقصد القرآن) لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور»(٢٤)، فرد عليه ابن أبى الحديد وسفه رأيه هذا فيما سفه من آرائه(٢٥).

لعل فى هذه الأمثلة والشواهد ما يكفى لكى نلمس تطبيقا ما كنا قد تأملناه نظرا، وسوف نقف فى الفقرات التالية عند مثلين اثنين كان كل منهما ميدانا للتداخل بين المقدس والجميل: الأول هو «الحرف ورمزيته الدينية والجمالية»، والثانى هو «القصة الرمزية أو الليجورة» (Al-legory)، كما وظفها القرآن من جهة، والمتصوفون من جهة أخرى، خاصة السهروردى فى (الغربة الغربية)، وفريد الدين العطار فى (منطق الطير).

رمزية الحرف دينيا وجماليا:

الحرف فى حد ذاته أحد مكونات الكلمة أو اللفظ. وقد كان للكلمة أو اللفظة المفردة فى كل لغة دور سحرى لا ينكر، خاصة فى المراحل الأقدم من تاريخ البشرية. غير أن هذا الدور لم ينته كلية، فمازالت القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتى من معناها وحده، بل من ظلالها الصوتية، وطبيعة شكلها(٢٦) وتاريخها المشحون بشتى الدلالات الغيبية أو الميتافيزيقية.

وقد عرف عرب الجاهلية، مثل غيرهم من الشعوب القديمة، القوة السحرية للكلمة من خلال سجع الكهان وما ارتبط به من طقوس، كما عرفوا الطاقة السحرية للاسم(٢٧). ومع نزول القرآن نشأت علاقة جديدة بالكلمة والحرف، لأن الكلمة أصبحت حينئذ موضع تقديس لكونها قبل كل شيء كلمة الله التى أوحى بها إلى الرسول عن طريق الروح القدس، ومن هنا يمكن أن نفهم ثورة ابن حزم الأندلسى ضد إنجيل يوحنا لأنه جعل الكلمة هى البدء، والكلمة كانت عند الله، والله كان الكلمة بها خلقت الأشياء ومن دونها لم يخلق شيء، فالذى خلق فهو حياة فيها(٢٨). وهذا القول جعل من إنجيل يوحنا عند ابن حزم أعظم الأناجيل كفرا لأنه لم يسمع أعظم سخفا وأتم تناقضا من هذا الكلام(٢٩) الذى يوحد بين الكلمة والله ويتناقض حين يعود فيجعل الكلمة عند الله.

إن الذى يهمنا هنا من ذلك هو الطاقة السحرية التى ظلت عالقة بالكلمة فى النص القرآنى، برغم ما أضيف إليها من قداسة، وآية ذلك أن القرآن نفسه يعترف بالسحر وإن كان يعزو قوته إلى الله(٣٠)، بل إن الدهلوى أجاز الدعاء السحرى بالقرآن(٣١)، واستخدمه بعض الأئمة والخلفاء فى صدر الإسلام، فقد روى أن عمر بن الخطاب كتب رقية عندما علم أن نيل مصر لا يفيض إلا إذا ألقيت فيه جارية عذراء كل عام؛ فأمر أن تلقى هذه الرقية فى النيل. وتروى كتب الأخبار أنهم عندما ألقوا بها جرى النيل جريانا لم يعهد مثله من قبل(٣٢).

إن القوة السحرية للكلمة يمكن أن تنتقل إلى ما يدخل فى تكوينها من حروف، ويرتبط ذلك بالنظرة الميتافيزيقية التى عزت إلى الحرف دلالات دينية وسحرية. وقد نمت هذه النظرة بعد أن غذاها ما فى القرآن من سور تبدأ ببعض الحروف، فأخذ المفسرون يذهبون فى تأويلها وفقا لاتجاهاتهم ومواقفهم الفكرية والسياسية؛ فما نراه من تفسير للحروف عند السنة هو بالتأكيد غير ما نراه عند الشيعة، وما نراه عند الشيعة هو غير ما نراه عند الصوفية. إن الرأى الغالب عند السنة فى تأويل رمزية الحروف القرآنية هو اعتبارها مجرد أسماء للسور(٣٣)، وإن كان بعض المعتزلة يقول بذلك أيضا(٣٤). وليس فى ذلك ما يهمنا كثيرا، فالذى يهمنا فى هذا المقام، هو وجهة النظر التى اعتبرت الحروف رموزا، وراحت تجتهد لتقدم

تصوراتها عن الطريقة المثلى لفك هذه الرموز، وذلك هو ما نجده عند الشيعة والمتصوفة.

إن للشيعة تأويلا خاصا لم يذهب إليه غيرهم لنصوص القرآن والسنة، وهو تأويل يرمى إلى إثبات دعاواهم الدينية والسياسية. ولم تكن هذه الدعاوى فى مواضع جمة بحيث تستند إلى نص دينى واضح المعنى حاسم الدلالة، فلم يكن أمامهم إلا أن يذهبوا فى التأويل كل مذهب.

ويهمنا هنا أن نثبت ما أدى بهم ذلك التأويل إليه من افتراض لرمزية النصوص، فكان لكل نص عندهم ظاهر وباطن. ويكون ظاهر النص مشاعا للمسلمين؛ أما باطنه وما خفى من تأويله فهو وقف على أئمة الشيعة القادرين على النفاذ إلى ما وراء النص من بواطن وأسرار، فإذا ورد فى القرآن «والفجر وليال عشر والشفع والوتر» فإن عامة المسلمين يفهمون هذا النص على أن الفجر فجر والليل ليل، أما عند الشيعة فليس الفجر سوى رمز مرموزه محمد، وليست الليالى العشر سوى رمز آخر مرموزه على بن أبى طالب؛ أما الشفع والوتر فمرموزاهما الحسن والحسين[٣٥]. وهناك مرحلة أخرى أبعد غورا فى تأويلهم الرمزى للنصوص والكلمات والحروف؛ فقد نسب الإسفرايني إليهم أنهم لم يكتفوا باعتبار الفجر رمزا ومحمد مرموزا بل أمعنوا فاعتبروا المرموز (محمدا) بدوره رمزاً لغويا تشير حروفه إلى مرموزات من أعضاء الجسم الإنسانى، فالميم ترمز لرأس الإنسان والحاء ترمز لليدين، والميم الثانية للسرة، والدال للساقين، وكذلك الحال فى اسم على بن أبى طالب؛ فحرف العين يرمز للعين، واللام للأنف والياء للفم[٣٦] إلى آخر هذه التأويل الغالية التى سخر منها الغزالى ودحضها[٣٧] وكشف عن تهافتها.

إن ما ينبغى الإشارة إليه هنا ليس هو الخلاف بين المعتدلين فى التأويل والغالين فيه؛ لأننا لسنا بصدد مقارنة بين عقائد السنة من جهة وعقائد الشيعة من جهة أخرى، ولكننا بصدد الاستعمال الرمزى للّغة عامة وللحرف بشكل خاص، وهو استعمال راج عند الشيعة، فأصبحت فيه الحروف كيانات رمزية يجب الوقوف عندها وتأويلها لاستخراج مرموزاتها، بصورة أخرجت إلى معان ودلالات مختلفة كلية عن الفهم السنى الشائع لها.

ولاشك أن للشيعة فضل تفجير هذا التأويل الرمزى للنصوص، فإذا كان هناك كما يقول ابن خلدون علم لأسرار الحروف «لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسايله»[٣٨] فإن للشيعة فضل زيادة هذا العلم وأسبقية فتح الطريق لمن جاء بعدهم من المتصوفة حتى اتسع ذلك الباب وألقى بالذعر فى قلوب عامة المسلمين ممن يفضلون طمأنينة الظاهر على رعب المغامرة فى كشف الباطن، خاصة فى مسألة تتعلق بأسرار علم الحروف التى اعتبرها الخوارزمى:

«مسألة عظيمة، ومشكلة داهية لا يعرفها إلا الفضلاء، ولا يلقاها إلا ذو حظ عظيم، فالعامى إذا سأل عنها فليزجر، فإن سلامة دينه فى تركه سؤاله»[٣٩].

بلغ التأويل الرمزى للحروف أوجه على أيدى أصحاب العقيدة الحروفية، وهى فرقة اعتمدت على النتائج التى توصل إليها الباحثون فى الحروف واستغلوها بحيث كونوا منها دينا كاملا، يتخذ أصوله من قيم الحروف العددية، ثم التصرف بعد ذلك فى الأرقام[٤٠]، إلى آخر ما ذهب إليه فى هذا المقام أعلام الحروفيين من أصحاب الميول الشيعية مثل فضل الله الحروفى إمام هذه الفرقة الذى انطلق من قول على بن أبى طالب:

«جميع أسرار الله فى الكتب السماوية، وجميع ما فى الكتب السماوية فى القرآن العظيم وجميع ما فى بسم الله فى باء بسم الله، وجميع ما فى القرآن العظيم فى بسم

الله وجميع ما فى باء بسم الله فى النقطة التى تحت الباء، وأنا النقطة تحت الباء»[٤١].

فأطلق على علىّ لقب صاحب النقطة التى تجمع مادة الحروف كلها من الألف إلى الياء، حتى تظهر الكلمة من النقطة من جديد. وتبنى الحروفيون من على بن أبى طالب أيضا قوله «العلم نقطة كثرها الجاهلون»[٤٢]، وأخذوا فى تأويل هذه النصوص وغيرها تأويلا ربط الحروف بقيم الأعداد وربط الأعداد بأمور الغيب وأسرار الخلق، حتى لقد أصبحت رمزية الحرف على يد هذه الفرقة مذهبا قائما بذاته. بل لقد جاوزته إلى رمزية النقطة فى نظام تأويلى رمزى لا يحيط به سوى الخاصة ممن أتقنوا دقائق علم الحروف وأسرارها إتقانا لم يجعلهم فقط ينفذون إلى باطن النص وينفتحون على السر الإلهى، بل جعلهم أيضا ينفتحون على لغة الطيور والعجماوات[٤٣].

وما يهمنا هنا أن التأويل الرمزى للحروف عند الشيعة، وجه الأنظار إلى ما فى القرآن من حروف بدأت بها بعض السور، وأصبح لابد من تأويل هذه الحروف ومعرفة الحكمة منها، فاتجه المعتدلون إلى تأويلها تأويلا مباشرا على أنها مجرد أسماء للسور، كما سبق أن أشرنا، غير أن هذا التأويل المباشر لم يحل المشكلة تماما، لأن الحكمة فى تسمية بعض السور دون بعض ظلت موضع خلاف، بل لقد امتد الخلاف إلى طريقة نطق هذه الحروف وتشكيلها. نأخذ مثلا حروف (كهيعص) التى افتتحت بها سورة «مريم» فنجد من يضم الهاء والياء، ومن يقرأهما على الفتح[٤٤].

أما عن وظيفة هذه الحروف، فأقرب ما قيل عنها عند أهل السنة هو أنها وظيفة تنبيهية: «ألا تراها بمنزلة زمجرة الراعد قبل الماطر؟»[٤٥]. وينبه الزملكانى إلى القيم العددية التى تنطوى عليها هذه الحروف القرآنية، فمجموع ما ورد منها فى فواتح السور كلها أربعة عشر حرفا، فهى بذلك نصف الأبجدية تقريبا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجموع السور التى توزعت عليها هذه الحروف يبلغ تسعا وعشرين سورة بعدد الحروف الأبجدية كلها، ويخلص الزملكانى من ذلك إلى إثبات أن القرآن ليس من كلام البشر لأن الله عنده رمز ببعض هذه الحروف إلى باقيها[٤٦]. ويصل الزملكانى إلى النتيجة التى نريد أن نقف عندها هنا، ألا وهى اعتباره أن الحروف فى القرآن رمز وأن القرآن كله «جوهره أصفى من الإبريز وأنه المعجز الجامع للمعانى الجمة فى اللفظ الوجيز، ومن ثم غمض، فكلامه رمز»[٤٧]. إن اقتران الرمز بالغموض هنا ليدخل ضمن المستوى العميق من مستويات فهم الرمز فيقترب بذلك من الاستعمال الصوفى على نحو لا يصبح معه سر الحروف مما يتوصل إليه بالقياس العقلى، وإنما هو بطريق المشاهدة والتوفيق الإلهى كما يلمح إلى ذلك البونى[٤٨].

الصوفية وعلم أسرار الحروف :

بلغت رمزية الحروف على أيدى بعض كبار الصوفية المدى الأقصى من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزى وتعمقها باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب وتحميله دلالات ميتافيزيقية وأسرارا إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل. ويعترف بعض الباحثين المعاصرين بهذه الدلالات الرمزية للحرف عند المتصوفة من حيث إن الغموض الذى أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن، ساهم فى فتح باب من التأويل واسع وعميق لاستبطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها. ولم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف، بل طمحوا إلى اكتشاف أسرار الوجود، وأسرار الخلق، من خلال تأمل العلاقات المتشابكة بين القول الإلهى المتمثل فى الفعل «كن» من جهة، والفعل الإلهى المتمثل فى إيجاد أعيان الممكنات من جهة أخرى. كما ربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من ناحية،

ومراتب الوجود من ناحية أخرى(٤٩)، حتى لم نعد إزاء مجموعة حروف فى أبجدية وحسب، بل إزاء أمة من الحروف بناسها وأنبيائها(٥٠).

ومثلما رمزت الميم عند الشيعة إلى محمد والعين إلى على والسين إلى سلمان الفارسى(٥١)، فقد رمزت بعض الحروف عند الصوفية أيضا إلى الذات الإلهية، خاصة الألف، بينما رمزت اللام إلى الإنسان، ويبدو ذلك واضحا عند ابن عربى(٥٢) الذى اتخذت عنده الحروف دلالات رمزية على معان وجودية ومعرفية متنوعة فى الرمز للإنسان، وكذلك لله، بأكثر من حرف فى أكثر من سياق، وبأكثر من اعتبار، مما يؤكد أن الدلالة الرمزية التى يضفيها ابن عربى على الحروف ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، بل هى دلالة متحركة متوترة تتسم بقدر هائل من الثراء والتنوع. وليس هذا التوتر فى نظام الدلالة إلا انعكاسا فى التوتر القائم فى بنية الوجود نفسه، مما لا يدركه إلا قلب الصوفى المتحقق. وتنتقل عدوى التوتر من المرموز إليه بحركيته الدائمة المستمرة، إلى الرمز الدال عليه(٥٣) لكى نجد أنفسنا فى النهاية أمام طراز جديد من الرمزية الحرفية، وهو طراز لا يكتفى ـ كما كان الحال عند بعض فرق الشيعة ـ باتخاذ رمزية الحرف قناعا وتقية، أو غطاء يستر الإيديولوچيا ومداراة تقطع الطريق على السلطة، بل يمضى إلى أبعد من ذلك فيكشف عن البعد الميتافيزيقى أو الروحى الذى تجسده رمزية الحرف تجسيدا، يقوم على نوع من التوتر فى العلاقات بين الرمز ومرموزه، فى عملية يمكن أن تحيل إلى الدوار الميتافيزيقى الذى يصاحب كل رمزية عميقة(٥٤).

واللافت للنظر عند الرمزية الحرفية لابن عربى أنها تتعامل مع الحرف من مستوياته كلها تقريبا، بما فى ذلك المستوى الصوتى للحرف، فتأخذ رموز الحروف المهموسة دلالات تختلف عن رموز الحروف المجهورة، فالهمس عنده يرمز إلى عالم الغيب وجوديا وإلى الرحمة واللطف والخشوع وكظم الغيظ إنسانيا. أما الجهر فيرمز إلى عالم الشهادة والقهر، ويشير إلى الشدة والمصادمة(٥٥)؛ ولا يعدم ابن عربى دليلا على رمزيته هذه من آيات القرآن ذاته.

غير أن هذا الحديث يجرنا إلى الرمزية الصوتية Phonetic والرمزية الخطية Graphic (٥٦) اللتين أنكر تودوروف Todorov وجودهما داخل ما يسمى بالرمزية اللفظية Verbal Symbolism. فهذه القسمة فى رأيه زائفة، بسبب أن أحد طرفيها فقط لابد أن يكون صحيحا؛ فإما أن تكون هذه الرمزية مستقلة عن معنى الكلمة وفى هذه الحالة نكون دون مجال اللغة Infralin-guistic ولسنا فى المجال اللفظى Verbal. ومثال ذلك حرف (I) الذى يستدعى الصغر ـ ويوازى هذا الحرف فى العربية حرف (الياء) الذى يستدعى الصغر أيضا ـ أما الاحتمال الثانى فهو أن تتضمن هذه الرمزية الصوتية معنى الكلمة، ولكنها حينئذ لا تزيد عن كونها موازاة أو حافزا سيمانطقيا Semantic على نحو ما ذكر «تشارلز نوديير Ch. Nodaier» من أن كلمة سرداب Catacomb ترمز صوتيا للنعش Coffin ولما هو مدفون Subterrean وللعمى الجزئى Cataract وللمقبرة Tomb (٥٧).

غير أن كلام تودوروف لا ينطبق على ما نحن بصدده من البحث فى رمزية الحرف عن الاستعمالات الدينية والجمالية، أما الرمزية الصوتية Sound Symbolism فهى ـ عند تودوروف وغيره من البنيويين واللغويين ـ تعنى أساسا بالعلاقة بين العنصر الصوتى فى الكلمات من جهة، ومعانيها من جهة أخرى(٥٨). وهذا المفهوم اللغوى لا يناسبنا هنا، فما نبحث عنه يجاوز مسألة المعنى إلى القوة الخفية للكلمة أو الحرف التى يلعب التردد الصوتى والتوتر الإيقاعى دورا كبيرا فيها (٥٩)، إن لم يكن الدور الأساسى. وهذا أمر يعرفه علماء اللغة الذين درسوا ظاهرة الإبداع الأدبى واهتموا بها، دون أن

يقصروا نشاطهم على اللغويات الصورية، ومن هؤلاء «رومان ياكوبسون» الذى تحدث عن الطاقة السحرية للكلمة، وعن السحر الإيحائى الذى تمارسه اللغة عموما واللغة الشعرية على وجه الخصوص[٦٠]، وعما فى الكلمة والفعل من قداسة وسحرية.

بهذا الفهم للرمزية الصوتية نكون قد انتقلنا من مجال التحليل اللغوى الخالص لهذه الظاهرة إلى مجال الشعر، حيث تتجسد رمزية الحرف الصوتية جماليا من خلال النشاط الروحى للشاعر الذى يسعى إلى كشف شكل الكلمة الداخلى وتوظيفه فنيا بحيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية جميعا غاية واحدة، فتنفتح أبواب الكلمة ونوافذها ليدخل القارئ إلى أعماقها الشعرية[٦١].

وتجدر الإشارة هنا إلى الدراسة المهمة التى قام بها كل من «ستاجبرج» و«أندرسون» عن الرمزية الصوتية فى الشعر، فميزا فيها بين ثلاثة أنواع منها هى[٦٢]: أصوات الكلام التى تحاكى أصواتا فعلية، وأصوات الكلام التى تتراتب بحيث تقود إما إلى سياق ما قد يكون غامضا أو واضحا؛ وأخيرا أصوات الكلام التى تقترح المعنى فى ذاتها. وأسمى المؤلفان هذا النوع الأخير باسم الكثافات الصوتية Phonetic Intensives. ولا نعدم أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة فى التراث العربى، الصوفى منه أو الشعرى؛ فعندما يقول الأعشى مثلا [٦٣]:

وَقَدْ غدوتُ إلى الحانوت يتبعُنى
شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوْلُ

فنحن هنا أمام رمزية صوتية تحاكى فيها الكلمات أصواتا فعلية، هى هنا أصوات الشواء والحركة الخفيفة التى يروح بها الغلمان والساقون ليلبوا بها طلبات الندامى فى الحوانيت.

أما النوع الثانى من هذه الرمزية الصوتية، وهو الذى يتراتب بحيث يقود إلى الغموض أو الوضوح، فيعبر عنه قول المتنبى[٦٤]:

فَقَلْقَلْتُ بالهمِّ الذى قَلْقَلَ الحَشَا
قَلاقِلَ عيشٍ كلهنَّ قَلاقِلُ

أما النوع الثالث والأخير الذى تقترح فيه أصوات الحروف والكلمات المعنى فى ذاتها فيمثله قول عبدالغنى النابلسى الشاعر المتصوف فى كتاب له صغير باسم (الفتح المدنى فى النفس اليمنى) يتخذ فيه من حروف المعجم عناوين، فيبدأ بأن يتكلم عن الحرف من حيث إيحاءاته الدلالية، ثم يورد نظما فى المعنى؛ ثم فى أثناء ذلك، يكرر حروفا أو كلمات بعينها على نحو ما يفعل مثلا فى حرف (الصاد) فيقول[٦٥]:

«صدق صدق صدق صدق» صفاً وكدر صفاً وكدر

صاد صاد صاد، ص ص ص. برز مصطفى من الاختفا، ومن الاكتفا، صاد واسعة، دائرة شاسعة، تدور كالرحا فيحصل الانمحا، صه صه، وهو حرف منحرف، وعلى دورته منعكف».

«ثوبُ صدقِ الجمالِ فوق القميصِ
وله الانتسابُ كالدّخْريصِ
لمعةٌ بانحرافها عن ثُريًّا
ذلك الوصفِ أطْمَعَت للحريصِ
زادَ فى نقصهِ على كلِّ حَرْفٍ
وإذا زادَ فهو فى تنقيصِ
مُثْمنٌ عنده بعد بعدٍ
فتَحَقّقْ بمثمنٍ ورخيصِ»

ومثل ذلك نجده أيضا عند أبى العلاء المعرى فى مواضع متفرقة من كتابه (الفصول والغايات)[٦٦] الذى جرى فيه على محاكاة إيقاع الآيات القرآنية وصياغتها واطرادها.

ونختتم هذه الفقرة عن الرمزية الصوتية وتوظيفها الجمالى الذى يلتبس فيه المقدس بالجميل بنص يمثل هذه الروح الإبداعية خير تمثيل، وما نقصده بالروح الإبداعية هو قدرة الكاتب على المزج بين قيمتى الجمال والقداسة بشكل لا نعود معه قادرين على أن نعرف الحدود بين ما هو مقدس وما هو جميل، فلا نستطيع أن نميز: هل قداسة هذا النص فى جماله، أم أن جماله فى قداسته! والنص الذى نعنيه هنا هو (موقف أدب الحروف) الذى كتبه فى القرن الرابع الهجرى المتصوف النفرى. وبالنظر إلى أهمية هذا النص فسنورد مقتطفات منه، يقول النفرى[٦٧]:

«وأوقفنى فى أدب الحروف وقال لى: جاءتك الحروف فقالت لك: قل للإنس. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للجن، وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف فقالت لك : قل لله قل للحروف إنما أنت لله، وإنما أنت لسان من ألسنة الله، إن أمرنى أن أقول لك به أو لكل الخلق، قلت به وإن أمرنى أن أقول لك ولكل ما خلق بك، قلت بك: مالى وللإنس! إنى رأيت ربى فى قلوب الإنس، ويقول لها هو ما يشاء، فكيف يشاء، فكيف أقول لها أنا؟ وإنى رأيت ربى فى عيون الملائكة يقول لها هو ما يشاء، فكيف أقول لها أنا؟

قال الحرف ما وسط الحرف، وما أعلى الحرف، وما كل الحرف؟ قال الله عز وجل: «أعلى الحرف اسمى وأوسط الحرف عزيمتى، والحرف كله لغاتى وألسنتى، فالملك يستجيب للاسم لأنه بابه، والجنى يستجيب للعزيمة لأنها بابه، والإنس يستجيب لجميع الحرف لأنه بابه».

نحن لا نستطيع أن نقول هنا إننا أمام رمزية دينية تتوسل الحرف لكى تعبر عن تجربة روحية عميقة، لا نستطيع أن نقول ذلك لأن هناك تداخلا بين عدة مرموزات لرمز واحد، فالله والمخلوقات من إنس وجن يشاركون فى رمزية الحرف مشاركة من شأنها أن تقيم حجابا كثيفا من الغموض؛ لأن الرمز هنا ـ وهو الحرف ـ لم يعد يشير فقط إلى موضوع فى الخارج، بل أصبح أيضا يترجم عن شىء ما فى الداخل، أى فى داخل ذات الشاعر نفسها.

ويرد مصطلح «الحجاب» فى موضع آخر يقول فيه النفرى: «أوقفنى فى المحضر وقال لى: الحرف حجاب والحجاب حرف»[٦٨]. والنفرى لا يريد أن يبحث عن مرموز للحرف، لكنه يريد أن ينفذ إلى ما وراء الحرف، أى إلى ما وراء الرمز، وبتعبير من لغة النفرى نفسها: إلى ما وراء الحجاب.

إن سر الصياغة الجمالية فى هذا النص يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تخلصت من فكرة المعنى التى كانت تشد الرمز إليها، فتقود القارئ إلى البحث عن المعنى أو المضمون وراء كل رمز، غير أن ذلك لا يجدى مع النفرى الذى تنطبق عليه رؤية «دان سبيربر» التى تدور حول نزع المعنى عن الرمز: «فالإنسان يختار من الظواهر ما لم يفهمه بعد، ومن الأصوات ما لم يرتبط بعد بمعنى، لكى يرمز بها[٦٩] حين يشاء». وحين تتشكل الرمزية على هذا النحو البعيد عن أية شبهة تمثيلية Reprsentative، فإننا سنظلم النص وفوق ذلك سنظلم

أنفسنا إذا ما أجهدنا أنفسنا فى البحث عما يمكن أن يرمز إليه «الحرف» فى نص النفرى السابق أو فى أى نص آخر رفيع، لأن هذا التشكيل نفسه، أو لنقل هذا التشكيل، هو وحده المعنى أو المضمون أو المحتوى(٧٠)، وأية محاولة لفصل الرمز عن مرموزاته أو الشكل عن دلالاته سوف لا تعمل فقط على تسطيح النص ولكنها ستترك فجوة شاغرة لا يمكن رأبها أو ترقيعها بين لحمة النص وسداه.

ولكم فى القصص حياة :

ننتقل الآن من رمزية الحروف إلى فرع آخر من الدوحة الرمزية الكبيرة، ألا وهو القصة الرمزية Allegory لنرى ما الذى يمكن أن يقودنا إليه تحليل بعض النصوص المهمة من هذا الفرع فى إطار العلاقة المتوترة بين المقدس والجميل.

وقد يبدو العنوان الفرعى الذى أثبتناه هنا فيه كثير من التجوز أو الترخص، ذلك أنه لو أتانا آت ليخبرنا أن الآية الكريمة «ولكم فى القصاص حياة»(٧١) يمكن أن تنصرف إلى قراءة أخرى تحل فيها كلمة (القصص) محل كلمة (القصاص) فلربما ارتبنا فى ذلك القول وحملناه على المزاح، فما أبعد القصاص بمعنى أن يكون العقاب من جنس الفعل عن القصص بمعنى الحكايات والروايات التى يقصها قاص على ملأ من المستمعين.

غير أن الأمر لا مزاح فيه؛ فقد قرأ أبو الجوزاء الآية الكريمة هكذا «ولكم فى القصص حياة»، وفسر ابن خالويه القصص فى هذه القراءة بأنه هو القرآن(٧٢). ولعله لم يذهب بعيدا فى هذا التفسير كما لم يذهب أبو الجوزاء بعيدا فى تلك القراءة؛ فهناك قسم كبير من القرآن يقوم على تقديم المواعظ من خلال القصص الذى يتناول موضوعات شتى تدور حول الأنبياء والشعوب الغابرة منذ أن كان آدم فى السماء إلى ما قبل البعثة المحمدية. ومن الدلالات المهمة هنا اشتمال القرآن على سورة تحمل اسم «القصص»، غير ما يتناثر من القصص فى سور أخرى كثيرة، بل إن هناك تقويما للقصص القرآنى بأنه «أحسن القصص»(٧٣).

لقد كان القالب الأسطورى هو الينبوع الواحد الذى تدفق منه الدين والفن فامتزج فيه ماء القداسة بخمر الجمال، ولا نشك فى أن القصص الذى تعتمد عليه بنية الأسطورة قد ظل فاعلا بوصفه القالب الأمثل الذى يكتسب منه المقدس جماله والجميل قداسته. وإذا ما استثنينا المواعظ المباشرة، والأوامر والنواهى وقواعد التحليل والتحريم، فلن يتبقى من أى نص دينى سوى هذا الجزء الحى النابض الذى يلمس القلوب ويقدح شرارة الخيال ألا وهو القصص. نجد ذلك فى الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، ونجده فى (القرآن)، ونجده فى (المهابهرتا) (٧٤) ونجده فى (بوبول فوه)(٧٥) و(مونوسيرتى) وغيرها من كتب مقدسة. وليس مصادفة أن كل الأديان القديمة التى اندثرت ضاعت أغلب عقائدها ونواهيها وأوامرها المباشرة أو تنوسيت ولم يبق منها إلا الذى تسلح بالجمال فصمد لعوادى الدهر، فنحن لم نعد نعرف شيئا عن هذه التفاصيل الكثيرة المباشرة فى الديانة المصرية القديمة فهذا من شأن علماء الآثار واختصاصهم؛ ولكننا نتعلق مازلنا بقصة إيزيس وأوزوريس وغيرها من الأساطير والقصص الرمزى الذى يحتوى قيمة جمالية عالية. ونشير هنا إلى قصة بالذات هى قصة الصدق والكذب التى جسدت الحقائق المجردة فى عمل قصصى نابض بالحياة(٧٦). وكذلك نحن لا نعلم عن السلوك الدينى للإنسان اليونانى القديم الشىء الكثير، ولكننا نعلم كل شىء تقريبا عن قصص آلهة الأوليمب وأساطيرها، خاصة بعد أن أخضعها الشعراء لشرط الجمال فصاغوها وقدموها للجماهير وفق أهوائهم(٧٧) فى معظم الحالات. ولعل المسلم المعاصر

حتى لو كان مثقفا ـ قد لا يعرف شيئا عن قواعد الميراث فى الشريعة الإسلامية مثلا، ولكن قصة يوسف وزليخة محفورة فى ذاكرته وماثلة أبدا فى خياله.

لم يكن غريبا إذن أن يلجأ الدين ـ أى دين ـ إلى الفن الأدبى وغير الأدبى ليحرك جماعة المؤمنين. ومادام الأمر يتعلق بنص لغوى، فالشعر والقصص هنا هما الفن الذى لا غنى عنه لأى كتاب مقدس. وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه؛ بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موجز ومكثف فى سورة ما، ثم ترد بتفاصيل أكثر فى سورة غيرها؛ وهذا هو ما جعلهم يسررون التكرار فى قصص القرآن[٧٨]. وانتشر فى العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القص، فالناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ المباشرة. وقد عرف الفقهاء والأئمة والوعاظ ذلك، فأفرطوا فى سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا، ومن بنات أفكارهم أحيانا أكثر؛ فكان الواعظ أو الكاتب من هؤلاء ينسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفى على وعظه أو كتابته جاذبية، ويضمن لها الإقبال والرواج. وقد كان ابن الكلبى ممن اشتهروا بهذا التأليف والإفراط[٧٩] فى القصص من الكتاب، كما كان زيد بن أسلم ممن اشتهروا بذلك من الفقهاء والوعاظ[٨٠] وكذلك ابنه عبدالرحمن.

إن الرمزية التى تحكم القصص فى الخطاب الدينى ليست سوى نوع من الرمزية محدود. فالقصص هنا ليس مقصودا لذاته؛ إنه وسيلة لتحقيق غرض آخر هو أن ينقل ذهن القارئ والسامع إلى شناعة الشرك والمعاصى، وإلى أن عقاب الله شديد على من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأييده مهما طالت المحنة[٨١]. هذا هو الغرض الوعظى المباشر؛ ولذلك فقد كان أحمد بن حنبل يقول[٨٢]: «ما أحوج الناس إلى قاص صدوق». غير أن المشكلة هنا تكمن فى الخوف الذى يخامر الدينى دائما من الفنى، فكثيراً ما تتكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن، ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص[٨٣]. وأخشى ما يخشاه رجل الدين فى سياق حديثنا هذا هو أن العامة من الناس عندما يسمعون حكاية غريبة أو قصة كاملة، فإن طباعهم تميل إلى القصة نفسها وتولع بها لذاتها فيفوت الغرض الأساسى[٨٤] الذى يراد من القصة.

عرف التراث الصوفى والفلسفى شكلا أدبيا من أشكال التعبير عن التجارب الروحية والفكرية هو القصة، نجد ذلك فى قصة (سلامان وأبسال) و(حى بن يقظان) لابن طفيل، ونجده فى نصوص أخرى عدة، منها قصة (النمر والثعلب) لسهل بن هارون، ومنها قصة (الغربة الغربية) لشهاب الدين السهروردى. وسنحاول أن نقف عندها وعند قصة أخرى لشاعر صوفى إيرانى هو فريد الدين العطار (منطق الطير)، لنرى كيف اختلفت رمزية القص فى الوعظ والتذكير من خلال النص أو الخطاب الدينى، عن رمزية القص فى الخيال الشعرى الصوفى.

قصة السهروردى (الغربة الغربية) قصة قصيرة استلهمها السهروردى، كما يعترف لنا، من قصة (حى بن يقظان) وما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة[٨٥].

يمضى السهروردى فى ديباجة القصة فى إشادته بقصة (حى بن يقظان) من حيث ما تنطوى عليه من أسرار ورموز أو بعبارته:

«تشير إلى الطور الأعظم الذى هو الطامة الكبرى المخزونة فى الكتب الإلهية المستودعة فى رموز الحكماء وإلى السر الذى ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات».

وهذا هو ما دفع السهروردى إلى محاولة اقتناص هذا السر فى قصة (الغربة الغربية)[٨٦].

ومنذ بداية القصة يضعنا السهروردى بغتة تحت سلطان الرموز، لنكتشف أننا مقبلون على خطاب قصصى مختلف تماما عما رأيناه عند القصاصين الوعاظ. يقول السهروردى فى مستهل قصته:

«لما سافرت مع أخى عاصم من ديار ما وراء النهر إلى بلاد المغرب لنصيد طايفة من طيور ساحل اللجة الخضراء فوقعنا فى القرية الظالم أهلها أعنى مدينة قيروان فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم فجاءة ونحن من أولاد الشيخ المشهور بالهادى ابن الخير اليمانى أحاطوا بنا فأخذونا مقيدين بسلاسل وأغلال من حديد وحبسونا فى قعر بئر لا نهاية لسمكها»[٨٧].

لقد أوقعنا السهرودى من أول كلمة فى أحبولة الرمز، وتركنا مستسلمين لها غير راغبين فى أن نقاومه لأننا أصبحنا متشوقين إلى أن نصطاد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء مع السهروردى وأخيه عاصم، ولكنهما الآن أسيران فى قاع بئر والبئر مشيد عليها قصر وفوق القصر أبراج، ولا يستطيع السهروردى وأخوه أن يصعدا إلى القصر إلا فى المساء، لكى يعودا إلى غيابة الجب فى الصباح ليدخلا فى ظلمات بعضها فوق بعض. واستمر بهما الحال على ذلك المنوال إلى أن حمل إليهما الهدهد ذات يوم رسالة «من شاطئ الوادى الأيمن فى البقعة المباركة من الشجرة»[٨٨]، فإذا الرسالة من أبيهما الهادى يطلب إليهما أن يهربا فيعبرا وادى النمل؛ ويطلب إلى السهروردى أن يقتل امرأته «إنها كانت من الغابرين» وأن يركب فى السفينة ويقول: «بسم الله مجريها ومرسيها» فامتثل السهروردى وأخوه، وكان الهدهد دليلهما فى السفر.

وتستمر مغامرة السفر فى طريق العودة، وتمتد هذه المغامرة لتطوى تفاصيل حيوات الأنبياء السابقين ومعاناتهم. وكأن السهروردى أصبح رمزا أو كأنه أصبح مرموزا والأنبياء هم الرموز، أو كأنه رمز ومرموز معا يخرق السفينة كما فعل (الخضر)، ويموت ابنه غرقا كما حدث (لنوح)، ويسخر الجان كما فعل (سليمان)، فى رحلة تختصر الأزمنة والأمكنة وتلغى المسافات وتمحو الحدود، فلا نعود نعرف فرقا بين الليل والنهار ولا بين الشرق والغرب ولا بين الإلهى والبشرى ولا بين السماء والأرض، وباختصار ذابت الحدود بين المقدس والجميل وعادا إلى نبعهما الواحد المشترك كما كانا منذ خلقا.

يقول السهروردى:

«وأخذت الثقلين مع الأفلاك وجعلتهما مع الجن فى قارورة صنعتها أنا مستديرة وعليها خطوط كأنها دواير فقطعت الأنهار من كبد السماء فلما انقطع الماء عن الرحى انهدم البناء فتخلص الهواء إلى الهواء وألقيت فلك الأفلاك على السماوات حتى طحن الشمس والأفلاك والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا وعشرة قبور عنها ينبعث ظل الله»[٨٩].

من اليسير أن نفسر الرموز الجزئية فى هذا النص، فنقول مثلا إن الماء بسيلولته يرمز للروح، والرحى بثقلها ترمز للجسم، وإن انقطاع الماء عن الرحى يعنى خروج الروح من الجسم، وإن خلوص الهواء للهواء يعنى انتقال الروح إلى طبيعتها الشفيفة بعد مفارقة الجسد، ولكن المشكلة هنا فى الرمز الكلى وليست فى الرموز الجزئية.

تتكشف القصة شيئا فشيئا عن رحلة إسراء ومعراج؛ وهذا هو ما نقصده بالرمز الكلى أو الشامل الذى تتحرك رموز القصة الجزئية فى إطاره، وتصب فى غايته بحيث لا يمكن فهمها إلا على ضوء ذلك الرمز

الشامل. على أن رحلة الإسراء والمعراج فى هذه القصة ليست كغيرها من التجارب الروحية التى صيغت على نحو أقل كثافة وأبسط ترميزا. وتكاد تكون الرمزية هنا غير مسبوقة فى نصوص التراث الصوفى كله، لأن الرموز الجزئية فيها لا تحتفظ بموقعها الدلالى فى بناء القصة ولا بنمط علاقاتها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الرمز الشامل من جهة أخرى. وينطبق على رمزية هذه القصة ما كان قد ذكره «جوته Goethe» وهو يفرق بين القصة الرمزية (الليجورى) والرمز، من أن الرمز صيغة شديدة التحول Extra Discursive، ومع ذلك فإنه يظهر ملتبسا بمادة اللغة التى يلغى تأثيرها الفصل بين الذات والموضوع فى أثناء تأسيس اتصال فورى وتام يقوم على علاقة الألفة أو الوئام Rapport أكثر مما يقوم على المعرفة Cognition[٩٠].

ويصير السهروردي فى رحلته إلى نقطة الذروة عندما يعبر أهوال الرحلة ويستشرف قرب الوصول، فيقول:

«ولما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار التنور من الشكل المخروط، فرأيت الأجرام العلوية، اتصلت بها وسمعت نغماتها ودستاناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تقرع سمعى كأنها صوت سلسلة تجر على صخرة صماء فتكاد تنقطع أوتارى وتنفصل مفاصلى من لذة ما أنال، ولايزال الأمر يتكرر على حتى انقشع الغمام وتخرقت المشيمة»[٩١].

هنا يكون الصوفى قد بلغ غايته واقترب من لحظة المحو التى يغشاه فيها ما يغشى من نور، ويحل به ما يحل من فناء. وقد حدث هذا للسهروردى فى نهاية رحلته المتفردة، فعانق أحبابه وخر ساجدا أمام النور الساطع. ولكن لحظة الذروة هذه لا تدوم، لأنها ومضة خاطفة لا تومض إلا ريث تنطفئ؛ فيكون على الصب المتيم أن يعاود الكرة، ويكون عليه أولا أن يتجشم الرجوع إلى نقطة الصفر التى بدأ منها رحلته. وهذا هو ما يختم به السهروردى قصته الرمزية:

«فأنا فى هذه القصة إذ تغير الحال على وسقطت من الهواء فى الهاوية، بين قوم ليسوا بمؤمنين، محبوسا فى ديار المغرب، وبقى معى من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه. فانتحبت وابتهلت، وتحسرت على المفارقة، وكانت تلك الراحة أحلاما زايلة على سرعة»[٩٢].

على أننا لن نستطيع أن نعرف تفرد هذه «التجربة السهروردية» ـ إذا صح التعبير ـ إلا إذا نظرنا إليها فى إطار يجمعها بتجربة أخرى من نوعها. وسنختار تجربة الشاعر الصوفى فريد الدين العطار فى عمله القصصى الشعرى (منطق الطير).

يعتبر فريد الدين العطار واحدا من أبرز الشعراء الصوفيين فى إيران مع زميليه: السرى السنائى وجلال الدين الرومى. واشتهر العطار بغزارة إنتاجه، فقد ذكر أنه ترك أعمالا يساوى عددها عدد سور القرآن الكريم كلها، وقد كانت كلها شعرا، باستثناء كتاب واحد مشهور هو (تذكرة الأولياء) الذى ترجم فيه لمشاهير الصوفية وشيوخ الطريقة[٩٣]. وربما كانت قصته الرمزية المنظومة (منطق الطير) هى أشهر هذه الكتب، لأنه عرف بها، بعد أن انتشرت ترجماتها فى الشرق والغرب، واعتبرها الباحثون أعلى أعماله الإبداعية وأرفعها قيمة. ويحتوى (منطق الطير) أربعة آلاف وستمائة بيت مزدوج (مثنوى)، وموضوعه سفر النفس إلى الله ولكن فى قناع صوفى، يصور قيام الطيور برحلة مضنية فوق الأودية السبعة للوصول إلى جبل قاف للقاء السيمرغ الذى هو طير خرافى يعد سيد الطيور، ويقابل العنقاء عند العرب، ويرمز

العطار بالسيمرغ إلى الحقيقة العظمى التى هى الله. أما سائر الطيور فترمز إلى السالكين فى طريق التصوف[٩٤].

نحن إذن أمام قصة من قصص المعراج الصوفى تستلهم قصة الإسراء والمعراج كما وصفتها كتب الأخبار وأفاضت فى ذكر تفاصيلها، من وصف للبراق، إلى وصف تفاصيل الصخرة التى فى بيت المقدس، إلى وصف ما شاهده الرسول فى السماوات السبع ومن قابلهم من أنبياء[٩٥].

ولا يقف العطار هنا عند استلهام قصة المعراج فى نصها الدينى، ولكنه يفيد أيضا بالتجارب الرمزية التى خاضها قبله كبار الصوفية. وكان البسطامى أول من استبدل بجبرائيل فى النص المروى طائرا يقوده فى عروجه إلى السماء الأولى. غير أن البسطامى لم يشر إلى الطيور فى معراجه إلا باعتبارها رموزا ثانوية تزيد مشهد العروج بهاء وجمالا، فوظيفتها عنده أقرب إلى الزخرفة والتجميل[٩٦] من المستوى الرمزى العميق الذى يصبح فيه الطير هو الرمز الشامل الذى تدور فى فلكه كل العناصر الأخرى. فهل أخذ العطار رمز الطير عن البسطامى؟

إن الإجابة بالإثبات يمكن أن تكون مقبولة، غير أن الإجابة الأصح هو أن يكون البسطامى والعطار كلاهما قد أخذا هذا الرمز من المرويات الإسلامية الشعبية عن قصة الإسراء والمعراج، وفيها رواية لابن عباس تصور ملاكا على هيئة ديك يصيح إلى جوار العرش فتصيح ديوك الأرض جميعها معه، ذاكرة اسم الله لتوقظ النور وتسلخ الفجر عن الليل، فيغمر الأرض ضوء الرحمن[٩٧]. وعلى أية حال، فإن رمزية الطير ليست محصورة فى قصة الإسراء والمعراج أو فى ديك العرش. إنها تعود إلى أصل أبعد من ذلك؛ فتقترن بالروح التى عجز الإنسان عن تصورها فلم يجد حيالها سبيلا غير سبيل الرمز، فاتخذ لها رمز الطائر لقدرته على أن يسمو عن عالم الأرض ويحلق فى الفضاء. وقد روى فى الأثر أن أرواح الشهداء فى حواصل طيور خضر، تسرح وتأكل من الجنة حيث تشاء، وتأوى إلى قناديل معلقة من العرش[٩٨]. وليست هذه الرمزية الطيرية موقوفة على الإسلام، بل إننا نجدها فى الأديان جميعها، فقد ورد فى (الفيدا) ذكر طيور خرافية تدعى «الهوماس» لا تعيش إلا فى الأجواء العليا، وترفض الانحدار إلى مستوى الأرض، وقد شبه راما كريشنا الأنبياء الكبار أمثال يسوع وبوذا ونارادا وغيرهم[٩٩] بهذا الهوماس. وفى المسيحية[١٠٠] كان الطاووس رمزا للحياة الخالدة. وتنحدر كل هذه الرمزية عن الطائر المصرى ذى الوجه البشرى (البا)[١٠١] الذى رمز به المصريون للروح كما يبدو على نقوش معابدهم.

أما عند الفرس فقد اتخذ رمز الطائر حضورا أسطوريا يبدو فى الصور الآدمية المجنحة التى خلفتها آثار «سوسة»، كما يستعمل هذا الرمز فى نصوص أدبية شعبية كثيرة، اشتهر منها الطائر «قادم» فى قصة «بلوهر وبوذاسف»، الذى كان يرمز إلى الأنبياء والرسل لأنه يوزع بيضه على أعشاش الطيور جميعها، كما يفعل الأنبياء حين يوزعون دعوتهم على الناس كافة[١٠٢].

ولسنا نجد فى الأدب العربى خارج نطاق التراث الصوفى شيئا من ذلك الرمز الطيرى، اللهم إلا فى إلماعات موزعة هنا وهناك أشهرها الرموز الزرزورية التى انتشرت بين الكتاب فى الأندلس فى عصر المرابطين حين جعلوا طائر الزرزور رمزا يتهكمون به على شخصيات واقعية. وكان الكاتب ابن أبى الخصال أبرز من برع فى توظيف ذلك الرمز وتعميقه، فرمز بالزرزور إلى عهد الصبا، وبالهدهد إلى الشيخوخة[١٠٣] فى رسائله الزرزورية.

غير أن رمز الطائر فى (منطق الطير) يختلف عن الرمزيات التى ذكرناها فى أنه هنا يستوعب الرموز الجزئية جميعا، لأن شخصيات (منطق الطير) كلها ليست سوى أنواع من الطيور، كما أن الرمز المركزى الشامل فى هذا العمل طائر أيضا هو السيمرغ. فإذا أضفنا إلى ذلك رمزية فعل الطيران بما تشير إليه من رغبة فى التحليق بعيدا عن علائق البدن وثقل الحاجة الجسدية؛ اكتملت أمامنا شبكة من العلاقات الرمزية تهيؤنا لأن ننطلق مع هذه الطيور فى رحلتها صوب المطلق، مدفوعة بعشقها إياه، فالعشق هو القوة الخفية التى تدفع السالك إلى المضى قدما للقاء المحبوب الأزلى. وينظر العطار إلى العشق على أنه أعلى مكانة من الإيمان والكفر جميعا؛ كما أنه أسمى منزلة عنده من العقل، فالعشق نار والعقل دخان[١٠٤].

وإذا كان لنا أن نلخص تجربة العطار فى هذا النص الرمزى الطويل بعد أن نجرده من الحشو والاستطراد والأدعية الدينية لنقبض على لبّ هذه القصة الرمزية، فإننا سنجد أنفسنا من البداية أمام آلاف من الطيور تتجمع حول الهدهد الذى يخطب فيها ليحثها على الرحلة[١٠٥] إلى مصدر الجمال والحق والخير الذى هو السِّيمُرْغ. غير أن الطيور أخذت تراوغ وتقدم الاعتذارات عن القيام بهذه الرحلة. وكان لكل طائر حجته التى يتذرع بها للقعود عن الرحلة؛ اعتذر البلبل بأنه لا يقوى على مفارقة الوردة:

«إذا كانت الوردة عديدة الوريقات محبوبتى،
فأى بأس فى أن يكون الفقر صفيتى...
فكيف يستطيع البلبل التخلى ولو لليلة واحدة
عن عشق تلك الوردة الباسمة؟»[١٠٦].

أما الببغاء فكان عذره أنه لن يستطيع التحليق إلى السيمرغ لأنه أسير الخضرة التى اكتسى بها ريشه واكتحلت بها عيناه فى المروج، فلا يستطيع أن يفارقها[١٠٧]. وكذلك اعتذر الطاووس واعتذرت البطة واعتذر الصقر ومالك الحزين والبومة والصعوة. غير أن الهدهد فند هذه الأعذار كلها وأبطل حجة جميع الطيور، فوافقت الطيور على السفر، ولكنها حين سمعت الهدهد يصوّر مشقة الطريق ووعورة الرحلة عادت الطيور إلى الاعتذار، فعاد إلى تفنيدها. ومازال الحال كذلك فى أخذ ورد حتى استقر الأمر بجماعة من الطيور على السفر فوق أودية البحث السبعة، بعد أن أبلى الهدهد بلاءً حسنا فى الترهيب والترغيب وضرب الأمثلة وسرد القصص، فأشار لهم إلى طائر القُقْنُس الذى يعيش فى بلاد الهند، وعندما يأتى أجله يموت محترقاً بذاته، فتتطاير النار من جناحه حتى تأتى عليه، ولكنه لا يلبث أن يبعث ثانية من رماده[١٠٨]، فاطمأنت الطيور الخائفة من الرحلة ومضت فى طريقها تضرب بأجنحتها الهواء عبر الأودية السبعة التى ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك طول الرياضة والمجاهدة الروحية[١٠٩].

وإذا كان البسطامى فى معراجه قد أراد الطريق لمن جاءوا بعده ـ والعطار من بينهم ـ فإن انفراد العطار فى هذه التجربة الرمزية يعود إلى أسلوبه وصياغته وإلى البناء المعقد الذى انتظم نصا ضخما يربو على النصوص الأخرى المكتوبة فى الموضوع نفسه أضعافا مضاعفة. ومع ذلك، فقد ظلت العلاقات الرمزية فى النص دالة على عمق التجربة الروحية التى عاشها الشاعر. وبرغم أن هناك رموزا ذات أصل قرآنى ـ مثل الهدهد ـ فى هذا النص، إلا أنها اتخذت أبعادا رمزية مختلفة فى سياق جديد. الهدهد عند العطار يرمز للقائد الروحى أو لشيخ الطريقة الذى يجعل همّه هداية البشر وقيادة المريدين إلى طريق الصلاح. وهو لا يذكرنا بهدهد سليمان، وإنما بهدهد السهروردى فى قصة (الغربة الغربية)، أما الطيور الأخرى فترمز لنماذج من البشر المترددين بين مطالبهم

ومصالحهم الآنية فى الحياة من جهة، ومطالب الروح الخالدة من جهة أخرى.

* * *

هذا التوتر هو الذى يحكم القصة الرمزية، وهذا الصراع هو الذى يقود تفاعل الرموز فيها إلى نقطة الذروة التى تمثلت عند السهروردى فى الوصول إلى مملكة النور، وتمثلت هنا فى التحليق واجتياز الأودية السبعة فى طلب السيمرغ.

إن هذا التوتر وذلك الصراع هو ما نجده أيضا فى أى عمل فنى جميل. وقد كان (الغربة الغربية) و(منطق الطير) عملين فنيين ينتميان إلى الجميل بقدر انتمائهما إلى المقدس، فى رحلة مشتركة تستظل بمظلة الرمز.

الهوامش :

(١) **المعجم المفهرس**، ألفاظ القرآن الكريم مادة (قدس).

(٢) أبو إسحق الزجاج، **تفسير أسماء الله الحسنى**، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، ط٤، دمشق ١٩٨٣ ص٣٠.

(٣) V. Ferm, (ed.), **The Encyclopedia of Religion** U.S. Poplar Books, 1987, Art. Holy.

(٤) محمد المكى بن الحسين، **أسماء الكعبة المشرفة**، المطبعة التعاونية ط٢، دمشق د.ت، ص١٣.

(٥) ابن سينا، **الهداية**، تحقيق محمد عبده، ط٢، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ١٩٧٤، ص٢٩٤.

(٦) فخر الدين الرازى، **شرح أسماء الله الحسنى**، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، دار الكتاب العربى، ط١، بيروت ١٩٨٤، ص١٩٥.

(٧) فخر الدين الرازى، **أساس التقديس**، تحقيق أحمد حجازى السقا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٨٦.

(٨) هذا الخبر مبثوث فى مختلف المصادر القديمة، مع بعض التفاصيل الأخرى حول موقف الرسول من الشعر، وخاصة تعمد إنشاده مكسورا.

(٩) ابن نباتة المصرى، **سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون**، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٩٢.

(١٠) أبو بكر الصولى، **أخبار أبى تمام**، ص٣٣.

(١١) المعرى، **الفصول والغايات**، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٥، ص٦٠.

(١٢) جمع «المطوعى» ديوان «الميكالى»، انظر: المطوعى (عمر بن على)، **درج الغرر ودرج الدرر**، تحقيق جليل العطية، عالم الكتب ط١، بيروت ١٩٨٦.

(١٣) الوهرانى، **منامات الوهرانى ومقاماته ورسائلة**، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة عبدالعزيز الأهوانى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨، ص١٧٦.

(١٤) ابن قيم الجوزية، **الروح**، مكتبة المتنبى، القاهرة د.ت. ص٢٥٦.

(١٥) ابن عبدالله الشبلى، **آكام المرجان فى أحكام الجان**، تحقيق إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٣، ص١٠٧.

(١٦) الترمذى، **المنهيات**، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١٦.

(١٧) أبو القاسم الكلاعى، **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٦ ـ ٣٧.

(١٨) الآجرى، **أخلاق أهل القرآن**، تحقيق: محمد عمرو عبداللطيف، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص٣٨.

(١٩) الكلاعى، المرجع السابق، ص٣٨ ـ ٣٩.

(٢٠) الدهلوى، **الفوز الكبير فى أصول التفسير**، تعريب سلمان الندوى، دار الصحوة، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦٢.

(٢١) يحيى بن حمزة العلوى، **الطراز**، جـ٢، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٣٣٠ وما بعدها.

(٢٢) النسائى (أبو عبدالرحمن أحمد بن شعيب)، **فضائل القرآن**، تحقيق سمير الخولى، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت ١٩٨٥. ص٦٠ ـ ٦٢.

(٢٣) كان «الباقلانى» ممن فعلوا ذلك فى كتابه المعروف **إعجاز القرآن**.

(٢٤) ابن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفى وبدوى طبانة، جـ٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ص٥.

(٢٥) ابن أبى الحديد، **الفلك الدائر على المثل السائر**، ضمن كتاب: المثل السائر جـ٤، مرجع سابق، ص٣٦ وما بعدها.

(٢٦) سعد الخادم، **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٨٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص٦٩ وما بعدها.

(٢٧) محمد إبراهيم الفيومى، **فى الفكر الدينى الجاهلى**، دار القلم، ط ٢، الكويت ١٩٨٠، ص٢٩٠.

(٢٨) ابن حزم، **الفصل فى الملل والأهواء والنحل**، مكتبة السلام العالمية جـ٢، ص٥٣، القاهرة د.ت. وقارن أيضا: محسن العابد، **مدخل فى تاريخ الأديان**، دار الكتاب، سوسة، تونس، ١٩٧٣ ص٨٥.

(٢٩) ابن حزم، ص٤.

(٣٠) عبدالكريم الخطيب، **التفسير القرآنى للقرآن**، دار الفكر العربى، مجلد (١) جـ٢، ص١٧ ـ ١١٨.

(٣١) الدهلوى، مرجع سابق ص٣٠٠.

(٣٢) تاج الدين السبكى، **معيد النعم ومبيد النقم**، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص٩٦.
(٣٣) عبدالله خورشيد البرى، **القرآن وعلومه فى مصر**، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص٣١٠.
(٣٤) القاضى عبدالجبار، **تنزيه القرآن عن المطاعن**، طبعة المكتب التجارى (دار النهضة الحديثة) بيروت، د.ت، ص١١.
(٣٥) محمد كامل حسين، **مقدمة ديوان المؤيد فى الدين**، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٩، ص١٢٤.
(٣٦) أبو المظفر الإسفرائينى، **التبصير فى الدين وتمييز الفرقة الناجية عن الفرق الهالكين**، نشره عزت العطار الحسينى، ط١، مكتب نشر الثقافية الإسلامية، القاهرة ١٩٤٠، ص٨٨.
(٣٧) الغزالى (أبو حامد) **فضائح الباطنية**، تحقيق عبدالرحمن بدوى، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص٦٧.
(٣٨) ابن خلدون (أبو زيد عبدالرحمن) **شفاء السائل لتهذيب المسائل**، نشرة أغناطيوس عبده خليفة اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت د.ت. ص٥٣.
(٣٩) الخوارزمى (أبو بكر) **مفيد العلوم ومبيد الهموم**، تحقيق عبدالله الأنصارى، دار الشئون الدينية، الدوحة، قطر، ١٩٨٠، ص٩٠ - ٩١.
(٤٠) كامل مصطفى الشيبى، **الصلة بين التصوف والتشيع**، جـ٢، دار الأندلس، ط٣، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨٦.
(٤١) المرجع السابق، ص١٩٥.
(٤٢) المرجع السابق، ص١٩٦.
(٤٣) الجعفى (المفضل بن عمر)، **الهفت والأظلة**، تحقيق عارف تامر وعبده خليفة اليسوعى، دار المشرق، بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص١٤٨.
(٤٤) ابن خالويه، **مختصر فى شواذ القرآن**. نشرة ج. برجتراسر (طبعة صورتها عن النشرة الأجنبية مكتبة المتنبى بالقاهرة) د.ت.، ص٨٣.
(٤٥) ابن الزملكانى (كمال الدين عبدالواحد)، **البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن**، تحقيق خديجة الحديثى وأحمد مطلوب، رئاسة ديوان الأوقاف ط١، بغداد ١٩٧٤، ص٥٧.
(٤٦) المرجع السابق، ص٥٨ - ٥٩.
(٤٧) المرجع السابق، ص٦٠.
(٤٨) ابن خلدون - مرجع سابق، ص٥٤.
(٤٩) نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل**: (**دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى**)، دار التنوير ودار الوحدة، ط١، بيروت ١٩٨٣، ص٢٩٧.
(٥٠) انظر ما كتبه زكى نجيب محمود حول التأويل الصوفى للحروف فى كتابه، **المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى**، من وجهة نظر ابن عربى خاصة.
(٥١) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص٢٩٧.
(٥٢) المرجع السابق، ٣٢٥.
(٥٣) المرجع السابق، ص٣٤٢.
(٥٤) الكسندر بابا دوبلو، **جمالية الرسم الإسلامى**، ترجمة على اللواتى، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٧٩، ص٧٢.
(٥٥) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق ص ٣١٤ - ٣١٥.
(٥٦) T. Todorov, **Symbol and Interpretation** p. 49.
(٥٧) Ibid, P. 49-50.
(٥٨) J. Lyions, **Introduction to Theoretical Linguistics,** Cambridge Universtity Press. 1968, p. 5.
(٥٩) أ. ف. تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.، ص٥٠.
(٦٠) رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨١، ص٨١.
(٦١) أ.ف. تشيتشرين، مرجع سابق ص٥٢ - ٥٣.
(٦٢) N. C. Stageberg and W. L. Anderson, **Sound Symolism,** op. cit. pp. 247-8.
(٦٣) الأعشى (ميمون بن قيس)، **ديوانه**، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ط٧، بيروت ١٩٨٣، ٣٧/٦، ص١٠٩.
(٦٤) المتنبى (أبو الطيب)، **ديوانه**، بشرح أبى البقاء العكبرى المسمى، (**التبيان فى شرح الديوان**) جـ٣، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبيارى وعبدالحفيظ شلبى، مكتبة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٧١، ٧/١٩٧، ص١٧٥.
(٦٥) النابلسى (عبدالغنى بن إسماعيل)، **الفتح الربانى والفيض الرحمانى**، تحقيق محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٥، مقدمة المحقق ص٢٧.
(٦٦) المعرى (أبو العلاء)، **الفصول والغايات**، تحقيق محمود حسن زناتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (مواضع شتى).
(٦٧) النفرى (محمد بن عبدالجبار)، كتاب موقف المواقف، تحقيق بولس نويا اليسوعى، ضمن كتاب، **نصوص صوفية غير منشورة**، ط٢، دار المشرق، بيروت د.ت، ص٢١٢ - ٢١٤.
(٦٨) النفرى، **المواقف والمخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا آربرى، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص١١٤.
(٦٩) D. Sperber, **Rethinking Symbolism,** P. 85.
(٧٠) Knudso, **The Philosophy of Form,** P. 40-3.
(٧١) سورة البقرة، آية ١٨٩.

(٧٢) ابن خالويه، مرجع سابق، ص١١.
(٧٣) سورة يوسف، آية ٣.
(٧٤) **The Bhagavad Gita**, Trans. from The Sanskrit by: J. Mascaro, Penguin Books, 1962.
ويتضح الأسلوب الرمزى فى نصوص هذا الكتاب المقدس، إذا ما قورن مثلا بكتاب مقدس آخر هو: **منوسمرتى**، انظر ترجمته العربية، بقلم إحسان حقى، دار اليقظة العربية، بيروت د.ت.
(٧٥) بوبول فوه (كتاب المجلس) **الكتاب المقدس لقبائل الكيشين مايا**، ترجمة صالح علمانى، دار منارات، ط١، عمان، ١٩٨٦.
(٧٦) لوفيفر، جوستاف، **روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى**، ترجمة على حافظ، سلسلة الألف كتاب الأولى مكتبة مصر، القاهرة د.ت.
(٧٧) هـ. ج. روز، **الديانة اليونانية القديمة**، ترجمة رمزى عبده جرجس، مراجعة محمد سليم سالم، دار نهضة مصر، (سلسلة الألف كتاب الأولى ٥٦٩) القاهرة ١٩٦٥، ص١٣٦.
(٧٨) السيوطى (جلال الدين)، **تناسق الدرر فى تناسب السور**، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار الكتاب العربى، ط١، سوريا ١٩٨٣، ص٧١ ـ ٧٢
(٧٩) الدهلوى، **الفوز الكبير** ص١٠٥.
(٨٠) عبدالله خورشيد البرى، مرجع سابق، ص٣٠٦ ـ ٣١٣.
(٨١) الدهلوى، ص٧٠.
(٨٢) ابن الجوزى (جمال الدين أبو الفرج) **تلبيس إبليس**، مكتبة المدنى، جدة، د.ت، ص١٧٢.
(٨٣) الدهلوى، مرجع سابق، ص٦٦.
(٨٤) ابن الجوزى، **تلبيس إبليس** ص١٧٣.
(٨٥) السهروردى، **الغربة الغربية**، ضمن مجموعة دوم **مصنفات**، تحقيق هنرى كوربان، طهران، ١٩٥٢، ص٢٧٥.
(٨٦) المرجع السابق، ص٢٧٥ ـ ٢٧٦.
(٨٧) المرجع السابق، ص٢٧٧ ـ ٢٨٨.
(٨٨) المرجع السابق، ص٢٨٠.
(٨٩) المرجع السابق، ص٢٨٦ ـ ٢٨٧.
(٩٠) V. Burgin, **The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity,** London, Macmillan, 1980, p. 155.
(٩١) السهروردى، **الغربة الغربية**، ص٢٩١.
(٩٢) المرجع السابق، ٢٩٦.
(٩٣) إسعاد عبدالهادى قنديل، مقدمة كتاب: **كشف المحجوب** للهجويرى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص١٦١.
(٩٤) عمر فروخ، **التصوف فى الإسلام**، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨١، ص١٢٤ ـ ١٢٥.
(٩٥) الكتب التى تروى ذلك كثيرة، وتدور كلها تقريبا حول التفاصيل نفسها. أنظر مثلا: الخوبوى (عثمان بن حسن)، **درة الناصحين**، مكتبة الهلال، القاهرة د.ت، ص٣٠٧ وما بعدها.
(٩٦) نذير عظمة، **المعراج والرمز الصوفى**، ط١، دار الباحث، بيروت، ١٩٨٢، ص٤٢.
(٩٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها، وانظر أيضا: السيوطى: **الحبائك فى الملائك**.
(٩٨) الهروى القارى، **شرح عين العلم وزين الحلم**، دار المعرفة، بيروت د.ت، ص٢١٤.
(٩٩) راماكريشنا، **الحقائق الروحية الكبرى**، ترجمة مصطفى الزين، دار النهار، بيروت ١٩٧٨، ص٤٥.
(١٠٠) G. Ferguson, **Signs & Symbols in Christian Art** N. Y., Oxford university Press, reprinted 1979, Art. (Peacock).
راجع أيضا الترجمة العربية لهذا المعجم، مادة (طاووس)، ص٧٣.
(١٠١) M. Lurker, **The Gods and Symbols of Ancient Egypt,** op. cit., Art. (Ka) London, Thames & Hudson, 1980, Art.Ba.
وقارن أيضا :
R. T. R. Clark, **Myth and Symbol in Ancient Egypt,** London Thames and Hudson, reprinted 1978, Pp. 231-5.
(١٠٢) مؤلف مجهول، **بلوهر وبوذاسف**، مرجع سابق، ص٥٠.
(١٠٣) فوزى سعد عيسى، **الزرزوريات: نشأتها وتطورها فى النثر الأندلسى**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص٤٣ ـ ٤٤.
(١٠٤) فريد الدين العطار، **منطق الطير**، وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٠ (من مقدمة المترجم).
(١٠٥) انظر : نص خطبة الهدهد : فريد الدين العطار، **منطق الطير**، المقالة الثانية بعنوان : حديث الهدهد مع الطير فى طلب السيمرغ، ص١٨٤ ـ ١٨٦.
(١٠٦) المرجع السابق، ص١٨٨ ـ ١٨٩.
(١٠٧) المرجع نفسه، ص١٩١.
(١٠٨) المرجع نفسه، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣.
(١٠٩) نذير عظمة، مرجع سابق، ص٤٣.

الغوثية

حلقة مجهولة فى تطور النثر الصوفى

يوسف زيدان*

بدأ النثر الصوفى رحلته فى الثقافة العربية ـ والإسلامية ـ خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين. ففى القرن الثانى انتقل التصوف من عالم الخبرة المباشرة إلى (دائرة المنطوق) حين حاول أوائل الصوفية صياغة خبرتهم فى عبارات صارت بعد ذلك من المأثورات. وفى القرن الثالث، صار التصوف فى (دائرة المكتوب) مع ذلك النشاط التدوينى الذى قام به كبار الصوفية آنذاك.

وقد تتبّع المؤرخ الصوفى المبكر، أبو بكر الكلاباذى، بدايات الأمر؛ حين رصد الدائرة الأولى فى كتابه (التعرف لمذهب أهل التصوف) فذكر جماعة من صوفية القرن الثانى واصفاً إياهم بأنهم «ممن نطق بعلوم الصوفية، وعبّر عن مواجيدهم، ونشر مقاماتهم، ووصف أحوالهم قولاً وفعلاً»[1] ثم أشار إلى الدائرة الأخرى، حين عدّد بعض الأسماء تحت عنوان : «الباب الثالث، فيمن نشر علوم الإشارة كتباً ورسائل» [2].

* دارس مصرى للتصوف .

وفى رحلته الطويلة، اتخذ النص الصوفى ثلاثة أشكال رئيسية (الشعر ـ القصص ـ النثر)، وما يعنينا منها الآن هو الشكل الثالث الأخير (النثر) الذى يعد أسبق الأشكال الثلاثة ظهوراً وأكثرها اتساعاً. وإذا كان هذا النثر المتميز قد ابتدأ مع تلك العبارات المتناثرة المأثورة عن رجال القرن الثانى، فإنه سرعان ما اكتسب ـ بعد عصر التدوين ـ مجموعة من الخصائص العامة التى جعلته من النصوص الفريدة.

وعلى امتداد رحلته الطويلة، يمكن الوقوف على (محطات أصلية) تمت فيها عمليات تطويرية مهمة للنثر الصوفى، وتلك المحطات عبارة عن نصوص صوفية من نوع : (رسائل) الجنيد ـ (طواسين) الحلاج ـ (مواقف) النِّفّرى و(مخاطباته) ـ (فصوص) ابن عربى و(فتوحاته) ـ (شروح) النابلسى .. إلخ؛ ومن هذه المحطات الأصلية : (الغوثية) لعبد القادر الجيلانى المتوفى ٥٦١ هجرية [3].

والغوثية، تلك الرسالة الخطيرة، تقع ـ تاريخيا ـ بين (المواقف والمخاطبات) للنِّفَّرى المتوفى ٣٥٤ هجرية، وبين كتابات ابن عربى المتوفى ٦٣٨ هجرية. وقد كان لهذا الموقع ـ التاريخى ـ أهميته باعتباره مرحلة فى تطور النص الصوفى، كما كان له أثره فى إثارة الإشكالية الخاصة بمؤلف (الغوثية).

إشكالية المؤلف :

فى النصوص العربية، فى أصولها المخطوطة بالذات؛ علامات دالة على النص. وغالباً ما ترد هذه العلامات فى الصفحة الأولى من المخطوطة؛ فنجد مثلاً «الطُّرَّة» وما فيها من زخارف وتذهيب، تدل على طبيعة النص المكتوب ومكانته لدى أهل العصر، بل تدل على طبيعة هذا العصر، ونجد «الحمدلة» التى تتنوع صيغتها بحيث تكشف عن محتوى النص، وتكشف أحياناً عن كاتبه؛ مع أنها فى السطر الأول. لكن كل علمٍ له «حمدلة» تناسبه، ولكل مؤلف مشهور صيغة خاصة فى حمد الله. وفى الصفحة الأولى ـ أيضاً ـ يأتى التصريح بالمؤلف ولقبه وكنيته، كما يرد عنوان النص متضمَّنا فى عبارة مثل «هذه رسالة فى .. وسميتها» أو « .. فأردت أن أضع هذا الكتاب، وسميته » وغير ذلك مما يشابهه [٤].

لكن مخطوطات (الغوثية) لم تشتمل على أية علامات دالة على مؤلفها، بل ـ على العكس ـ جاءت بعض الإشارات التى تشتِّت نسبتها، فنراها فى بعض النسخ الخطية منسوبة لابن عربى [٥]، وفى بعضها الآخر منسوبة للجيلانى [٦]؛ وفى مخطوطة بدير الإسكوريال، اختلط نص (الغوثية) بفقرات من مواقف النفرى [٧]! وقد سبق لنا جمع هذه المخطوطات، فحققنا نص (الغوثية) ونشرناها فى (ديوان عبد القادر الجيلانى) بعد إثبات صحة نسبتها للجيلانى عن طريق النقد الداخلى للنص، وأوردنا فى مقدمة التحقيق أسانيد قوية لإثبات (الغوثية) له ـ ومن أراد مراجعة ذلك فليرجع إلى الديوان[٨] ـ أما الآن، فغايتنا هى الإبحار فى عالم (الغوثية)، لنقف على مكانتها فى عملية تطور النص الصوفى، ولنستكشف أرضا جديدة من النثر الصوفى أظنها لا تزال أرضا مجهولة، ولنبدأ بمسألة تتعلق ـ أيضا ـ بالمؤلف.

استتار المؤلف :

تبدأ (الغوثية) بما يلى :

«قال الغوث الأعظم، المستوحش مِن غير الله ـ وفى نسخة : المستولد من غير أمه! ـ المستأنس بالله، قالْ الله تعالى: يا غوث الأعظم، قلت : لبيك يارب الغوث، قال:

«كل طور بين الناسوت والملكوت فهو شريعة، وكل طور بين الملكوت والجبروت فهو طريقة، وكل طور بين الجبروت واللاهوت فهو حقيقة. يا غوث الأعظم؛ ما ظهرت فى شيء كظهورى فى الإنسان».

ثم تتوالى سطور (الغوثية)، ليبدأ كل سطر ـ أو عبارة ـ بقوله : يا غوث الأعظم ..

ولا توجد فى الرسالة ـ كما أسلفنا ـ أية إشارات دالة على مؤلفها، بل إن المؤلف اختار منذ البداية أن يستتر خلف صوتين، الأول صوت الله، والآخر صوت الغوث الأعظم الذى يتلقى الخطاب الإلهى .. والخطاب الإلهى، الصوت المسيطر على النص، يأخذ فى الغالب الأعم صيغة الخطاب القرآنى، ويتشح بنغمة ذات قدسية. انظر مثلاً :

«ياغوث الأعظم، أنا مأوى كل شيء، ومسكنه، ومنتظره؛ وإلىَّ المصير.

ياغوث الأعظم، لا تنظر إلى الجنة وما فيها، ترانى بلا واسطة؛ ولا تنظر إلى النار وما فيها ترانى بلا واسطة.

ياغوث الأعظم، أهل الجنة مشغولون بالجنة، وأهل النار مشغولون بالنار؛ وأهلى مشغولون بى.

ياغوث الأعظم، إن لى عبادا من أهل الجنة يتعوذون من النعيم، كأهل النار يتعوذون من الجحيم.

ياغوث الأعظم، أهل القرب يستغيثون من القرب، كأهل النار يستغيثون من البعد.

ياغوث الأعظم، ما بعد عنى أحد بالمعاصى، ولا قرب منى أحد بالطاعات.

ياغوث الأعظم، لو قرب منى أحد لكان أهل المعاصى لأنهم أصحاب العجز والندم.

ياغوث الأعظم، العجز منبع الأنوار، والعُجْب منبع الظلمة.

ياغوث الأعظم، أهل المعاصى محجوبون بالمعاصى، وأهل الطاعات محجوبون بالطاعات؛ ولى وراءهم قوم ليس لهم غم المعاصى ولا هم الطاعات».

يظهر مما سبق أن (الغوثية) تؤسس الخطاب الصوفى فى عصر الجيلانى، وتستجمع شتات الرؤى الصوفية التى سادت قبلها بقرون، وتجلت ـ مثلاً ـ فى قول رابعة العدوية : «ما عبدته خوفاً من ناره، ولا طمعاً فى جنته، فأكون كأجير السوء، إذا عمل سارع بطلب الأجر، بل عبدته لذاته»، وهو ما عبرت عنه أبيات مشهورة (أحبك حبين ..) لرابعة، أو لذى النون المصرى كما يرجّح بعض الباحثين (٩). وتجلت ـ أيضاً ـ فى قول صوفيّة القرن الثالث : «العجز عن درك الإدراك إدراك» (١٠)، وغير ذلك الكثير . المهم هنا أن المؤلف اختار للنص بنية إيقاعية تماثل بنية الإيقاع القرآنى، واستعار لغة التنزيل، وجعل بين سطوره لفظة «ياغوث الأعظم» ليكون ما بينها من عبارات، شديد الشبه بالآيات.

ولاستتار المؤلف وراء الخطاب الإلهى تبرير صوفى! فالصوفية يستندون إلى أن الله لم يزل قائماً بصفاته السبعة الذاتية (الحياة ـ العلم ـ الإرادة ـ القدرة ـ السمع ـ البصر ـ الكلام) ؛ فهو تعالى لم يزل متكلماً، وكلامه يتجلى فى تنوع مظاهر الوجود وفى إلهاماته لأهل الولاية .. ولا يعنى ذلك بحال ـ عندهم ـ نسخ القرآن، وإنما يعنى اتصال الكلام الإلهى فى تجليات مخصوصة ـ والقرآن خطاب عام ـ تعرف فى المصطلح الصوفى بالفهوانية (١١).

المؤلف ـ إذن ـ قد استتر استتاره الأول، خلف الخطاب الإلهى المقدس .. لكنه استتر مرة ثانية خلف لقب «الغوث الأعظم» الذى هو واحد من ألقاب كبار الصوفية عموماً، ومن ألقاب الجيلانى بوجه خاص (١٢). فنراه وهو يجرى الحوار مع الله متخفياً وراء غوثيته، يقول النص :

«ثم سألتُ: يا رب، هل لك مكان؟ قال: أنا مُكوِّن المكان وليس لى مكان (١٣).

ثم سألت: يا رب، من أى شىء خلقت الملائكة؟ قال: يا غوث الأعظم، خلقت الملائكة من نور الإنسان، وخلقت الإنسان من نورى.

قلت: ما معنى العشق؟ قال: اعشق لى، وقِ قلبك عن سواى، يا غوث الأعظم، إذا عرفتَ ظاهر العشق فعليك بالفناء عن العشق، لأن العشق حجاب بين العاشق والمعشوق! »

فى هذه الفقرة تأتى «تاء المتكلم» لتدل على ذات المؤلف وقد اختفت خلف «الغوث الأعظم» المتحاور مع الله، فالمتكلم يسأل، فتأتى الإجابة مسبوقة بإشارة إلى

الغوث الأعظم مع حرف النداء، ليصير المنادى معادلاً للمؤلف الذى غاب، ثم لاتلبث «تاء المتكلم» أن تعود مرة أخرى ليكون المتكلم هنا «الرب» المعادل للإله؛ لكنها فى المرتين معادلة غير تامة، فالغوث الأعظم لقب لا يختص به الجيلانى وحده، و«الرب» تطلق على الجناب الإلهى وعلى جملة أرباب تبيح اللغة تسميتهم بالرب، كرب الدار ورب السيف والقلم. لتبقى ـ بعد ذلك ـ عملية توليد الدلالة وتحديد أطراف الحوار منوطة بالمتلقى للنص! فعبر النص كله، تتولد الإشارات الدالة على أن الغوث الأعظم هو الجيلانى ، وأن الرب هو الله (تعالى) وأن الخطاب فى مجمله خطاب مقدس، برز فى لحظة تبادلية علا فيها النص على المؤلِّف، ثم هيمن فيها المؤلِّف ـ المستتر ـ على النص بأكمله، بصفته (الغوثية) لا بصفته الشخصية.

ولا شك فى أن ثمة دواعى كثيرة ألجأت النص الصوفى لاستراتيجية التخفى التى نراها فى الغوثية ـ كاعتراض الفقهاء على الصوفية، والخشية من افتتان العوام، ومراعاة أحكام الزمان .. إلخ ـ لكن ذلك أثمر فى النهاية تلك الخاصية المميزة للنثر الصوفى، الخاصية التى ظهرت على استحياء فى بعض كتابات الحكيم الترمذى، خاصة رسالته (بدو الشأن)، ثم استعلنت فى (المواقف والمخاطبات) للنفرى، وتأكدت هنا فى (الغوثية) لتصل بعد ذلك إلى فصوص ابن عربى.. أما غاية تطورها، فكانت فى مقدمة كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل) لعبد الكريم الجيلى، المتوفى ٨٢٦ هجرية.

والكلام على استتار المؤلف يستدعى الكلام على اللغة، وعلى الألفاظ التى استتر خلفها المؤلف. وعند الكلام عن اللغة الصوفية، لابد من الوقوف عند أمور، أولها تلك الأزمة التى عانى منها الصوفية.

أزمة اللغة:

عانى النص الصوفى ـ فى عصر التدوين ـ من الاصطدام بحائط اللغة ، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذى الخصوصية الشديدة . وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض الصوفية وساقهم الى نهايات تراجيدية، وأشهر هؤلاء: الحسين بن منصور الحلاج، المقتول سنة ٣٠٩ هجرية. وإذا كان الحلاج لم يفلح فى إيجاد صيغة لغوية مناسبة، يعبّر بها عما يريد إعلانه ـ أوهو فى الحقيقة، لم يمهل حتى يستكمل استكشافه لهذه الصيغة [١٤]ـ فإن هناك عبارة شهيرة للجيلانى ، ذكرتها غالبية المراجع، تقول:

«عثر الحلاج ولم يكن فى زمانه من يأخذ بيده، ولو أدركته لأخذت بيده».

ويبدو أن الجيلانى قد تأكد من أن «عثرة» الحلاج كانت على مستوى التعامل مع اللغة. ففى نصوص الجيلانى مايفيد ذلك، كقوله حين سئل عن أمر الحلاج، مانصّه:

«طار واحد من العارفين إلى أفق الدعوى بأجنحة « أنا الحق» ، رأى روض الأبدية خالياً من الحسيس والأنيس، «صفَّر بغير لغته» تعريضاً لحتفه، ظهر عليه عُقاب الملك من مكمن «إن الله لغنى عن العالمين » أنشب فى إهابه مخلب «كل نفس ذائقة الموت» قال له شرع سليمان الزمان: « لِمَ تكلمت بغير لغتك؟ لم ترنمت بلحن غير معهود من مثلك؟» ادخل الآن قفص وجودك، ارجع من طريق عِزّة القِدَم إلى مضيق ذلّة الحدوث».

وهكذا، بقى على الجيلانى أن يجاوز أزمة اللغة التى «عثر» فيها الحلاج فكانت نهايته المشؤومة.. وبمجاوزة

الجيلانى لأزمة اللغة، استطاع أن يحظى طيلة حياته التى امتدت إحدى وتسعين سنة باحترام الصوفية والفقهاء معاً، وصارت طريقته بعد وفاته واحدة من أوسع الطرق الصوفية انتشاراً فى بلدان العالم . فكيف جاوز الجيلانى ـ فى(الغوثية) ـ أزمة اللغة ؟

اختفى الجيلانى وراء النص ولم يفصح عن ذاته المشخصة ـ كما أسلفنا ـ فكان النص / المعلن مشتملا بين طياتة على نص مضمر لا يمكن استكشافه إلا بالرجوع إلى الدلالة الاصطلاحية للألفاظ، وفى الوقت نفسة يتكئ المعنى الظاهر على الثوابت الشرعية التى لا يمكن إنكارها. تقول (الغوثية) ، أو ـ بالأحرى ـ يقول النص المقدس والخطاب الإلهى:

«ياغوث الأعظم، إذا رأيت المحترق بنار الفقر، والمنكسر بكثرة الفاقة والعيال، فتقرب إليه، لا حجاب بينى وبينه.

ياغوث الأعظم، جعلتُ الفقر والفاقة مطية الإنسان، فمن ركبها فقد بلغ المنزل قبل أن يقطع المفاوز والبوادى.

ياغوث الأعظم، قل لأصحابك وأحبابك، من أراد منكم صحبتى فعليه بالفقر، ثم فقر الفقر، ثم الفقر عن الفقر؛ فإذا تم فقرهم فلا ثَمَّ إلا أنا» .

فى هذه العبارات/ الآيات تتحرك الدلالة عبر مستويين، الأول هو المفهوم الشائع للفقر والفاقة، فيكون النص مقبولا، استنادا إلى العديد من النصوص الدينية التى تعلى من قيمة الفقراء؛ فقد ورد فى الحديث الشريف أنهم يدخلون الجنة قبل الأغنياء بخمسمائة عام، وورد دعاء النبى «اللهم أحينى مسكيناً وأمتنى مسكيناً واحشرنى فى زمرة المساكين» كما ورد فى الحديث القدسى: «أنا عند المنكسرة قلوبهم ».. وغير ذلك الكثير! فظاهر اللفظ مدعوم بشهادات دينية لا يمكن معها الطعن فى مضمونه .

لكن الدلالة الأرحب تأتى مع المفهوم الاصطلاحى لكلمة فقر؛ فمنذ وقت مبكر ، اصطلح الصوفية على أن الفقير ليس هو الذى لايملك شيئاً، بل هو الذى يملك كل شيء ـ وهذا نص عبارة صوفية مأثورة عن بعض رجال القرن الثالث ومذكورة بكاملها فى (الغوثية) . وفى آثار البسطامى نقرأ: « عبدت الله أربعين سنة، فنوديت: إذا أردت أن تأتى إلىّ، فأت إلىّ بما ليس فىّ! قلت: سبحانك، وما ليس فيك ؟ قال: الفقر»[١٥]. وفى كلام الجيلانى ما يفيد أنه دخل الى الله من باب الفقر، فوجد فيه الكنز الأكبر والسر الأعظم[١٦]. وهكذا اتخذ الفقر دلالة اصطلاحية عند الصوفية تناقض دلالته الشائعة[١٧]. ولا يمكن قراءة النص الصوفى/ الغوثية، إلابوضع الدلالة الصوفية فى الاعتبار! وإلا، فما «فقر الفقر» وما «الفقر عن الفقر»، وكيف يتمُّ الفقر؟ إن ذلك كله لايدرك ـ على مستوى التذوق ـ إلامن خلال النظر الى العبارات من زاوية المصطلح الصوفى. وهكذا، استطاع الجيلانى أن يشرك القارئ فى النص من خلال عملية التوليد الدلالى التى قد تجاوز المصطلح الصوفى ذاته ـ إذ لم يؤثر عن الصوفية قبل الجيلانى استخدام مصطلح مثل «فقر الفقر » ـ ولا يقوم هو بتبعة النص، كلها، وحده ولا يحده بصريح العبا رة كما فعل الحلاج.. وعلى هذا النحو تطورت اللغة الصوفية التى عرفت باسم لغة « الإشارة ».

حدود اللغة:

تكشف (الغوثية) عن وعى الجيلانى بحدود اللغة، فمهما كانت الألفاظ ذات بعد اصطلاحى، ومهما كان قدر الإشارة فى العبارات، فلا يمكن فى النهاية أن نطمئن إلى جهاز اللغة فى التعبير عن رؤى التصوف. ولهذا ، لم يكتف الجيلانى بأن يشترك القارئ معه فى توليد الدلالة، عبر عملية القراءة الواعية بحدود المصطلح والسياق العام للنص، وإنما نراه يؤكد ضرورة اشتراك القارئ فى الحال! فحين تتعرض (الغوثية) لمسألة

«الاتحاد» التى عبّر عنها المتصوفة ـ قبل الجيلانى ـ بألفاظ شتّى، فأدى ذلك إلى ويلات .. نقرأ:

« يا غـوث الأعظم، الاتحـاد حـال لا يعـبَّر بلسان المقال، فـمن آمن به قبل وجود الحال فقد كفر، ومن أراد العبارة بعد الوصول فقد أشرك!

فـالكلام هنا لـم ينف «الاتحـاد»، بل أقـرّ بأنه «حال»، فإدراك هذا الحال لا يكون من خلال تلقّيه عبر اللغة، بل يكون بمعايشته والخبرة المباشرة به. أما اللغة فلا سبيل لها للتعبير عنه، فاللغة أرضية، والاتحاد حال سماوى ... فمن وصل للحال استغنى عن اللغة من حيث هى أداة توصيل، وصار التواصل بالمشاركة الفعلية فى الحال. ولهذا، فسوف نرى فى تاريخ التصوف ـ بعد الجيلانى ـ مسألة التعامل بالنظر، وبالإلقاء فى الروع .. وسوف يظهر فى لغة الصوفية تعبير: «ما لا يقال»، ذلك التعبير الذى ورد فى شعر العفيف التلمسانى (المتوفى ٦٩٠هـ) حين يقول :

وَلِى فِيما يُقَالُ كَـلامُ حـرٌ

وفِيمـا لا يُقَـالُ سُـكُونُ عَبـدِ(١٨)

وعلى هذا النحو، تضع (الغوثية) حدود اللغة فى عصرها، فتطور النثر الصوفى لتزيد من قابليته للإحاطة بمساحة أكبر من الخبرة الصوفية، لكنها تعترف بقصور التطوير عن الإحاطة بالكل، فتظل بعض جوانب هذه الخبرة خارج نطاق اللغة. وسوف يأتى الشيخ الأكبر (ابن عربى) ليزيد من إمكان إحاطة اللغة، فيتخذ النثر الصوفى فى كتاباته قدرةً أعلى على التعبير، وتتسع حدود اللغة؛ وبذلك يصير نصّ ابن عربى حلقةً أخرى فى عملية تطور اللغة الصوفية.

ولا يعنى ذلك أن الجيلانى قد استسلم لضيق حدود اللغة، بل نراه يحاول الخروج من أسر اللغة السائدة، والموروثة، بالانطلاق إلى آفاق أرحب عن طريق ابتكار الدلالات وصياغة المزيد من المصطلحات الصوفية.

صياغة المصطلح:

فى عبارةٍ شهيرة قالها القشيرى فى (رسالته) ـ وتناقلتها المراجع كافة ـ إشارة إلى أن الصوفية: «قصدوا إلى استعمال ألفاظ خاصة بهم، ضنًّا منهم بمعانيهم أن تشيع فى غير أهلها»، وتلك (الألفاظ الخاصة) هى ما نسميه اليوم باصطلاحات الصوفية.

وكانت جملةٌ من المصطلحات الصوفية قد استقرت دلالاتها قبل الجيلانى، لكنها لم تعد تفى باحتياجات التعبير عن الخبرة الصوفية التى اتسعت فى عصره. قال النفرى: « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، ولذا استلزم الأمر صياغة مصطلحات لا نجدها فى نص صوفى سابق على (الغوثية)، كمصطلح«الخمود» الذى يرد فى السياق التالى:

«يا غوث الأعظم، نم عندى، لا كنوم العوام، ترانى. فقلت: يارب كيف أنام عندك؟ قال: بخمود الجسم عن اللذات، وخمود النفس عن الشهوات، وخمود القلب عن الخطرات، وخمود الروح عن اللحظات، وفناء ذاتك فى الذات».

وهكذا يبرز، للمرة الأولى، مصطلح «الخمود» فى لغة الصوفية. ولأن المصطلح لم يتقيد ـ بعد ـ بدلالة خاصة، فإن (النص/ الغوثية) يفصح عن دلالته عبر السياق العارج الذى يرتقى من الجسم، إلى النفس، إلى القلب، إلى الروح؛ فيكتسب اللفظ الاصطلاحى، فى كل مرة يقترن فيها بمرتبة عروجية من هذه المراتب الأربع، دلالة خاصة.. فخمود الجسم، غير خمود القلب والروح! ولهذا الجسم «خمود» كما أن للنفس والقلب والروح خموداً.

وبعد الجيلانى بأكثر من نصف قرن، سوف يأتى نجم الدين الكبرى (استشهد وهو يقاتل التتار سنة ٦١٨ هجرية) ليحدّ دلالة «الخمود» ويضيف إليه مصطلح «الجمود» ، فيقول فى رسالته الباهرة (فوائح الجمال وفواتح الجلال) تحت عنوان «الجمود والخمود فى طريق القوم» ما نصه:

« أما الجمود فيكون بعد انطفاء النيران المذمومة، من نار الشهوة وجوع الكلب .. فإذا كان كذلك، برد الداخل والباطن من برد يصعد وآخر ينزل من السماء، فيصير السيار (= الصوفى العارج) كالجمد فى البرودة، وهو برد العفو، ويجمد جموداً محموداً غير مذموم، فى راحةٍ وخفةٍ وطربٍ ونشاط، لا تنفعه الثياب الكثيرة ولاَ البيتُ الدفىء من ذلك البرد، ولو دخل النار؛ ويظهر حينئذ معنى قوله عليه السلام: اللهم اغسلنى بماء الثلج والبرد. والخمود، خمود النار التى وصفناها. والخمود والجمود حالان يتعاقبان معاً، وكلما خمدت النيران جمدت أماكنها، فالموضع لا يخلو عن الشيء وضده؛ وهما حالتان تصطحبانه (= السيار) إلى حالة لا حرّ ولا برد، فإنه من الجمود والخمود، يترقى إلى حالة «لا جمود ولا خمود» إذا استخلص من الأركان إلى محض الصفاء»[١٩].

والمشار إليه فى كلام نجم الدين الكبرى بمحض الصفاء، هو عين ما أشار إليه الجيلانى بفناء الذات فى الذات .. وقبل ذلك، نرى نجم الدين وهو يصوغ الحدود الدلالية لمصطلح «الخمود» الذى ظهر لأول مرة عند الجيلانى، ويضيف إليه مصطلح «الجمود» الذى ظهر عند نجم الدين لأول مرة أيضاً؛ فنراه وهو يؤطر دلالة المصطلحين، ليستخدمهما الصوفية بعد ذلك ـ كثيرا ـ فى الإطار نفسه .. ومع هذا، فإن عملية تأطير المصطلح ـ دلالياً ـ من شأنها تجميد اللغة الصوفية، وبالتالى قصورها عن إمكان التعبير عن الخبرة الصوفية المتنوعة (يقول الصوفية: « الطرق إلى الله، على عدد أنفاس البشر» ؛ وبالتالى فلابد من ظهور مصطلحات جديدة، ثم تأطيرها مرة أخرى، ثم الثورة عليها.. وهكذا تتجدد اللغة الصوفية، وهكذا نستكشف التطور الدائم فى لغة الصوفية، ونتعرف طزاجتها ـ أو جمودها ـ عبر العصور.

ولا تقف عملية صياغة المصطلح فى (الغوثية) عند هذا المصطلح: «الخمود» وحده، بل تطرح (الغوثية) الكثير من الاصطلاحات الصوفية التى يبرزها السياق، مثل: سفر الباطن:

«يا غوث الأعظم، من قصّر عن سفرى فى الباطن ابتلى بسفر الظاهر، ولم يزدد منى إلا بعدا فى السفر الظاهر».

علم الرؤية:

«يا غوث الأعظم، من سألنى عن الرؤية بعد العلم، فهو محجوب بعلم الرؤية؛ ومن ظن أن الرؤية عين العلم، فهو مغرور برؤية الرب تعالى» ، حجاب الظلمة، حجاب الأنوار، علم العلم، كمال المعراج، بذر المشاهدة .. إلخ.

ولعلنا نلاحظ، هنا، أن ابتكار المصطلح الصوفى فى (الغوثية) يعتمد على صيغة الإضافة، وهى صيغة تتيح الإفادة من المفردات الصوفية الموروثة، لتوليد مصطلح جديد لا يمكن تذوقه واستكشاف دلالته إلا فى السياق الجديد. وكانت الباحثة الممتازة ـ المتيمة بابن عربى ـ الدكتورة سعاد الحكيم ، قد وهمت فظنت أن صيغة الإضافة، بوصفها استراتيجية فى توليد اللغة الصوفية، هى عملية أبدعها ابن عربى! فقالت فى كتابها (ابن عربى ومولد لغة جديدة) ما نصه:

«الإضافة هى الصيغة اللغوية الهامة التى أبدعها ابن عربى، والتى فتحت آفاق اشتقاقٍ لا محدودة أمام الإنسان الصوفى للتعبير عن تجربته ومشاهداته»[٢٠].

والحقيقة، خلافاً لما تقرره سعاد الحكيم، فإن صيغة الإضافة قد ولدت اللغة الصوفية ـ ربما لأول

مـــرة ـ عند الحـلاج، وها هى تتـجلى فى غـوثيـة الجيلانى؛ وكلاهما سابق على ابن عربى. لقد طور ابن عربى المسألة، لكنه لم يبتدعها .

تصاعد النص:

هناك ملمح بارز، على مستوى التعامل مع اللغة، يبدو بوضـوح فى نص (الغوثيـة)؛ وذلك هو التـصاعـد المتوالى بين مراتب روحية تدل عليها صياغات لغوية معينة. فإذا كان التصوف بأكمله هو عملية «عروج»، فإن اللغة الصوفيـة فى (الغوثيـة) سوف تأخذ شكل التصاعد؛ وبهذا تتوازى اللغة مع الأحوال.

وتأخذ عملية التصاعد متواليات ثلاثية فى الغالب، وفى بعض الأحيان تقف من المعراج الثلاثى العتبات عند مرتبـة رابعة. وفى النصوص التى أوردناها فيـما سبق، نلاحظ تصـاعـديات/ معـارج: الناسـوت، الملكوت والجبـروت، اللاهوت.. الشـريعـة، الطريقـة، الحقيـقـة.. خمود الجسم، خمـود النفس، خمـود القلب، خمـود الروح.. العلم، علم العلم، المعـراج .. الدنيـا، الآخـرة، الله.. الفقر، فقر الفقر، الفقر عن الفقر.

وفيما لم نذكره من (الغوثية)، تصاعدات أخرى، مثل: النفس (طريق الزاهدين)، القلب (طريق العارفين)، الروح (طريق الواقـفين)، ذات الله (محل الأحـرار)، الملك (شـيطان العـالم) الملكوت (شـيطان العـارف). الجبروت (شيطان الواقف)، المقال، السؤال، الرؤية.

والمقام هنا يضيق عن استعراض الدلالات الصوفية للمفردات السابقة، وبالتالى استكشاف علاقات التوازى العروجى بين اللغة والأحوال الصوفية؛ إذ لكل مفردة مما ذكرناه عالم مستقل من المفاهيم.. ولكل مفردة تاريخها الخاص الذى تشكلت خلاله مفاهيـمهـا. فلنقف عند هذا الحدّ، مؤكـدين أن هذه المقـالة مـا هى إلا مـدخل استكشافىّ لنص مهم، يحتل مكانة خاصة فى تطور اللغة الصوفية.. نص كان، إلى وقت قريب، نصاً مجهولاً.

الهوامش والمراجع :

(١) الكلاباذى: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق محمود النواوى (مكتبة الكليات الأزهرية ـ القاهرة ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م)، ص ٣٦ وما بعدها. ويذكر الكلاباذى من هذه الطائفة المبكرة: على زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق ـ وهم من آل البيت ـ وأويس القرنى وسلمة بن دينار وعتبة الغلام وإبراهيم بن أدهم .. إلخ. والحقيقة أن ما أثر عن بعض المذكورين هنا، لا يدخل فى نطاق التصوف بمعناه الدقيق، وإنما هى عبارات عامة فى التقوى والصلاح، ليس وراءها نظرية ما كما هو الحال لدى المتأخرين عليهم.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٢ وما بعدها.. والمذكورون فى هذا المقام، أمثال: الجنيد، النورى، رويم البغدادى، ابن عطاء، النهرجورى؛ وغيرهم. وتقع وفيات هؤلاء خلال الربع الأخير من القرن الثالث والربع الأول من القرن الرابع الهجرى.

(٣) يمكن ـ بخصوص عبد القادر الجيلانى وأعماله ـ الرجوع إلى كتابنا: **عبد القادر الجيلانى، باز الله الأشهب** (دار الجيل ـ بيروت ١٩٩١).

(٤) تناولنا هذه العلامات الدالة، بالتفصيل، فى مقدمة فهرستنا لمجموعة **مخطوطات جامعة الإسكندرية** (معهد المخطوطات العربية بالقاهرة ١٩٩٣).

(٥) **مخطوطة الإسكوريال** رقم ٢/٤١٧، **مخطوطة الظاهرية** بدمشق رقم ٦٨٢٤، مخطوطة بلدية الإسكندرية رقم ٣٦٤٧.

(٦) **مخطوطة بلدية الإسكندرية** ـ نسخة أخرى ـ رقم ٣٠٢٥ .. وللرسالة شرح مخطوط بعنوان **العونية فى شرح الغوثية الجيلانية**، ولها ترجمة بالتركية قام بها فيض الله الأيوبى ونشرتها دار الطباعة العامرة باستانبول تحت عنوان: **ترجمة الرسالة الغوثية للجيلانى الشهير بغوث الأعظم**.

(٧) مخطوطةالإسكوريال رقم ٢/٤١٧، ورقة ١٥،أ.

(٨) ديوان **عبد القادر الجيلانى** (إدارة الكتب والمكتبات ـ مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠) صفحات ٣٥ وما بعدها، ٢٠٣ وما بعدها.

(٩) يؤكد كامل الشيبى فى بحثه الرائع **الصلة بين التصوف والتشيع** أن هذه الأبيات ليست لرابعة، ويورد أسانيد كثيرة على أن الأبيات متأخرة عن زمن رابعة.

(١٠) هى شطرة شعرية من بيت لم يعرف مؤلفه ـ بدقة ـ يقول:

العجز عن درك الإدراك إدراك والوقف فى طرق الأخيار إشراك.

(١١) راجع دلالة هذا المصطلح فى رسالة ابن عربى **اصطلاح الصوفية** (ص ٢٧) وكتاب القاشانى **اصطلاحات الصوفية** (ص ١٣٧) .. وقد تناولت سعاد الحكيم هذا المصطلح بشكل مفصل فى: **المعجم الصوفى**، ص ٤٠٠ وما بعدها.

(١٢) كان «أويس القرنى» هو أول من اتخذ صورة الغوث الذى به يغاث أهل الأرض ويدخل الناس الجنة فى الآخرة بشفاعته (راجع؛ د. النشار: **نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام**، ص ٢٥٢ وما بعدها) ثم اتخذ لقب «الغوث» جماعة من كبار الصوفية، أشهرهم «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى.

(١٣) سوف يبتكر السهروردى الإشراقى لفظة «ناكجاباد» ليشير بها إلى « اللامكان».

(١٤) انظر مقالنا المنشور بمجلة الهلال (عدد مارس ١٩٩٢) بعنوان: **الحلاج ومحاولة تفجير اللغة.**

(١٥) السهجلى: **النور من كلمات أبى طيفور** (= البسطامى) نشرة عبد الرحمن بدوى (شطحات الصوفية ـ بيروت) ص ١٦٢ .

(١٦) انظر نص كلام الجيلانى فى كتاب **بهجة الأسرار فى ترجمة عبد القادر الجيلانى للشطنوفى**، ص ٨٦.

(١٧) على ضوء الدلالة الاصطلاحية للفظ (الفقر) عند الصوفية، يمكن فهم ما اقترن به من ألفاظ مثل «كثرة العيال» التى صارت تدل على قدرة الصوفى ـ فى مقام القطبية ـ على التصرف فى الكون بمقتضى الأمر الإلهى «كن»، وقد ورد فى الحديث الشريف: «الخلق عيال الله»!.

(١٨) التلمسانى: **الديوان**:، بتحقيقنا (مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩٠) الجزء الأول، ص ٢٣٥ .

(١٩) نجم الدين كبرى: **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح ١٩٩٣) ص ٢١٧، ٢١٨.

(٢٠) سعاد الحكيم: **ابن عربى ومولد لغة جديدة** (المؤسسة الجامعية ـ بيروت ١٩٩١)ص ٨٤ .



بنائيات البخل

فى نوادر البخلاء *

فدوى مالطى دوجلاس

يتألف جانب كبير من كتاب (البخلاء) للجاحظ من النوادر. والنوادر وحدات أدبية مستقلة بذاتها. ولكى نطبق على هذه الوحدات المنهج التحليلى للمنظومة الصغيرة micropoetic فإن علينا تناول الوحدات بمعزل عن محيطها المباشر، فى البداية على الأقل. ولكن على النحو الذى يتناول فيه التحليل البنيوى هذه الوحدات بوصفها جزءا من مجموعة كاملة، خاصة أن كتاب (البخلاء) للجاحظ يحتوى كماً هائلا من النوادر.

ويمكننا تعريف نادرة البخلاء بوصفها وحدة سردية، مستقلة، تنطوى على فعل أو حدث، يكشف عن خاصية البخل عند شخص أو مجموعة من الأشخاص أو جماعة أو فئة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخى، وتجمع بينها خاصية البخل.

وعند فحص هذا التعريف يتبين لنا أنه يقوم على فعل يحدد دورا يحدد، بدوره، هذا الفعل. ويترتب على ذلك إعادة تحديد مفهوم الوظيفة عند پروپ، بما يجعل منها علاقة بينية بين الفعل والدور.

ولما كانت المورفولوچيا سلسلة من الوظائف فإن ما نبحث عنه، فعلا، فى النوادر هو الفعل/ الدور لبخل الفعل/ البخل. وتتحدد الفئة المورفولوچية حسب الطابع الوظيفى الذى تنطوى عليه النادرة، ولا يرجع ذلك التحديد إلى أى فعل (بالمعنى المتداول) كامن فى النوادر، فما سوف نتبينه هو أن أهم ما يحدد فئة النوادر هو الفعل الذى يعرف دور الشخصية.

نادرة «الشىء» The object Anecdote

لقد أظهر التحليل الوظيفى وجود أنساق مورفولوچية متكررة مما يسمح بتعريف نوادر الجاحظ وتصنيفها وفقاً لفئات مورفولوچية morphological . وأهم هذه النوادر ما نطلق عليه فئة «الشىء» وهى تشكل العدد الأكبر من النوادر، إذ يصل عددها إلى تسع

* ترجمة مارى تيريز عبد المسيح.

وسبعين نادرة. وتتضمن تلك النوادر استخدام ـ أو سوء استخدام ـ شيء بأسلوب غير عادى، أو بعناية فائقة حرصا عليه. والنادرة التالية توضح هذه الفئة:

«وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القحف وإلى اللحين فوضعه بقرب بيوت النمل والذرّ، فإذا اجتمعن فيه أخذه فنفضه فى طست فيها ماء، فلا يزال يعيد ذلك فى تلك المواضع، حتى يقلع أصل النمل والذرّ من داره؛ فإذا فرغ من ذلك ألقاه فى الحطب، ليوقد به سائر الحطب» (ص٩٩).

إن الفعل الرئيسى فى هذه النادرة التى تظهر بخل ابن عبد الرحمن هو الاستخدام غير العادى للرأس؛ فالدافع هنا هو الرغبة فى التوفير. ولكن لا يتمثل لنا الفعل الذى يتضمن وظيفة على هذا الشكل دائما فى نادرة الشيء. فيروى لنا الجاحظ نادرة أخرى:

«وأما أبو محمد الخزامى، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس وكاتب داود بن أبى داود، فإنه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله. وكان له فى البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفضله، ويحتج له، ويدعو إليه.

وإنه رآنى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئاً، فلبست كساء لى قومسيا خفيفا، قد نيل منه. فقال لى: ما أقبح السرف بالعاقل، وأسمج الجهل بالحكيم. ما ظننت أن إهمال النفس، وسوء السياسة، بلغ بك ما أرى. قلت: وأى شيء أنكرت منا مذ اليوم، وما كان هذا قولك فينا بالأمس؟ فقال: لبسك هذا الكساء قبل أوانه. قلت: قد حدث من البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى تموز وآب، لكان إبانا لهذا الكساء. قال: إن كان ذلك كذلك، فاجعل، بدل هذه المبطنة، جبة محشوة، فإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرجت من الخطأ. فأما لبس الصوف اليوم، فهو غير جائز. قلت: ولم؟ قال: لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويسكن فى خلله، فإذا أمطر الناس، وغدى الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار. وإنما الغبار تراب، إلا أنه لباب التراب. وهو مالح، وينقبض عند ذلك عليه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنضم أجزاؤه عليه. فيأكله أكل القادح، ويعمل فيه عمل السوس، ولهو أسرع فيه من الأرضة فى الجذوع النجرانية. ولكن أخر لبسه، حتى إذا مطر الناس، وسكن الغبار، وتلبد التراب، وحط المطر ما كان فى الهواء من الغبار، وغسله، وصفاه، فالبسه حينئذ على بركة الله» (ص٥٧ ـ ٥٨).

فمن بين الأفعال المتعددة فى هذه النادرة علينا بتمييز واحد منهم، وهو الفعل الذى يظهر بخل الخزامى. هذا الفعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفى. وفى الواقع، فإن ما يخصنا هنا ليس فعل التوصية بل مضمونها. وإذا تأملنا فعل التوصية بمعزل عن الذى يوصى به فإن الفعل يكتسب قيمة أخلاقية محايدة. ولكن محتواه يبين لنا أن الموصى بخيل، على نحو يجعل الوظيفة مقترنة بالفعل الموصى به. وبالطبع يقع هذا الفعل فى فئة «الشيء»، وهى الفئة التى تنتسب إليها النادرة.

ويتبين لنا أن الوظيفة لا تكون بالضرورة هى الفعل الوحيد الذى يؤدى فى النادرة (وهى هنا تتمثل فى فعل التوصية) مما يقتضى اختزال الأفعال الأخرى أو حصر مهمتها فى إطار الأدوات البلاغية التى تفيد التعريف فحسب، فلا يتطلب الأمر أن تتطابق الوظيفة مع السرد الروائى.

يضاف إلى ذلك، أن تأدية الفعل/ الوظيفة لم يتم في النادرة السابقة بل يظل فى مجال التقوى لأنه فعل موصى به. وينطبق النمط السردى للتوصية على نوادر أخرى تتبع فئة «الشيء». وقد أوصى البخلاء بأفعال عديدة من مثل تناول البقول، وتتبيل الطعام بماء الزيتون (ص ١٣٣) وكيفية العناية بالمصابيح (ص ٢٤ ـ ٢٥).

وعلاوة على ذلك قد تكون الأفعال فى تلك النوادر إما ممتدة أو غير ممتدة. فالاستخدام الغريب للرأس مثلما رأينا فى المثال السابق يعد فعلا متناهيا/ محدودا يؤدى بترو فى زمن محدد حتى وإن امتد ذلك لبضع ساعات. أما التوصية بالكف عن اكتساء القومس الصوفى فهو فعل ممتد. ولدينا مثال واضح للفعل الممتد فى النادرة التالية:

«قال سجادة، وهو أبو سعيد سجادة: ناس من المراوزة إذا لبسوا الخفاف فى الستة الأشهر التى لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب» (ص٣٣).

ويوضح لنا المثال السابق أن الفعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى ذلك أن الفعل قد يقع فى الماضى وفى المستقبل على السواء. وبالطبع، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصلة أو غير متصلة، ومن المنطقى ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالاً معتادة. وتبين لنا بعض النوادر كيف يخالف البخيل ما عهدناه عليه، كالحال مع الخزامى، البخيل الذى وهب الهدايا التى أتته إلى ضيوفه.

وإن كنا نلمس ليونة فى معالجة الفعل فإن ذلك يرجع إلى بساطة البنية المورفولوچية لنادرة «الشيء»، ولا يرجع السبب فى هذه الليونة إلى اقتصار تلك النوادر على وظيفة واحدة ولكن إلى انفصال تلك الوظيفة عن أية علاقات متداخلة بين الأشخاص، فالفعل/ الوظيفة فى نادرة «الشيء» ينقل لنا خاصية البخل عبر طبيعة الفعل ذاته. ولا يلزم لإنجاز هذه الوظيفة سوى وجود البخيل أو الشيء المستخدم أو الذى يساء استخدامه. ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائى أو بالرجوع إليه. وقد يكون هذا فعلا موصى به أو متضمنا فى السرد الروائى.

ولا تتطلب البنية فى نادرة «الشيء» سوى وجود البخيل بمفرده، ولكن هناك الكثير من النوادر التى تتضمن وجود أشخاص آخرين معه.

قد يكون أولئك الأشخاص من متلقى النصيحة/ الوصية (كما حدث فى نادرة الكساء الصوفى)أو شهود عيان يمثلون جزءا من خلفية الحدث الذى يتفاعل معه البخيل نادرة «زقاق دبس». ومن جهة أخرى، يمكن أن يعد هؤلاء من مستقبلى فعل البخل ذاته (أى المفعول به بالمعنى النحوى) فيقع عليهم فعل البخل. ولكن النوادر تطرح بعض الإشكالات الخاصة بتعريف أنماطها المورفولوچية، كما يتضح فى المثال التالى:

«وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فأطعمنا تمراً وسمن سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ما ذكرت، والخراسانى معنا يأكل، فرأيته يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جنبى: ما لأبى فلان يضيع سمن القوم، ويسيء المؤاكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علته؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يدسمه، ليكون كالدبغ له. ولقد طلق امرأته، وهى أم أولاده، لأنه رآها غسلت خوانا له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته» (ص ٢٩).

ويتضح من هذه الحكاية أن قطر السمن إنما هو فعل يمثل وظيفة. وقد يقال إن المضيف يعد الضحية لهذا الفعل حيث استهلك الضيف سمنه. ومن ثم يمكننا تصنيف النادرة فى فئة مورفولوچية مختلفة، هى فئة الأداة/ الضحية التى سوف نتناولها فيما بعد. ومع ذلك، فإن المثال السابق وغيره يظل ينتمى إلى فئة «الشىء» بالمثل، فلو أننا فحصنا الصفة التى تجعل من هذا الفعل ممثلا للبخل فإننا نتبين ما هو أهم من مجرد استهلاك سمن المضيف، ويتضح لنا مدى مبالغة البخيل فى استخدام السمن ليدسم به خوانه. ومن جهة أخرى، لا يمثل السمن المهدر قيمة كبيرة، خاصة إذا قيست بما أنفقه المضيف لاجتلاب التمر والسمن، مما يدل على أن المضيف لم يتذمر مما أنفقه. ولكن ما يميز الفعل هنا هو اهتمام الضيف البالغ بتدسيم خوانه حتى إنه يرفض غسله بالماء الساخن. ومن الملاحظة الأخيرة يتبين لنا أن الفعل/ الوظيفة يقع فى فئة «الشىء»، واستخدام الجاحظ هنا لوظيفة «الشىء» يماثل الاستخدام نفسه فى «زقاق دبس». ولو نظرنا إلى هذا السياق، من المنظور الأدبى، وجدنا أنه يخلق عنصرا تشويقيا ويعد تنويعا على الدور الذى يقوم به البخيل.

أما نادرة السمن فهى توضح عنصرا مهما فى فئة «الشىء»، أو ما قد نطلق عليه الاستخدام الخيالى فى مقابل الاستخدام العادى للشىء. فلم يكن المقصود من الشىء الاستخدام الخيالى (أو عدم الاستخدام). ولدينا أمثلة لهذه السمة الخيالية فى نادرة السمن ونادرة الكساء الصوفى ونادرة الرأس، حيث يتضمن الاستخدام العادى (أو عدم الاستخدام) بعض المبالغة فى الاستخدام الطبيعى للشىء. ويتضح لنا ذلك فى النادرة التى تحكى عن ليلى الناعطية:

> «وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالبة من الشيعة، فإنها ما زالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب القميص الأول. ورفت كساءها ولبسته، حتى صارت لا تلبس إلا المرفو، وذهب جميع الكساء» (ص٤١).

ويتبين لنا من تلك النوادر التى أسلفنا ذكرها، أن الفعل الذى يولد الوظيفة، سواء كان تخيليا اعتياديا، اعتياديا أو موصى به، متناصا أو ممتدا، يتضمن دائما القيام بعمل شىء ما بقصد التوفير، حتى لو كان توفيرا ضئيلا. وهناك نادرتان فى كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوفير ذاتها بل تهتمان بتعلق البخيل بالشىء، إذ يروى لنا عن شخص وصل به البخل إلى أقصى حد، فإذا حصل على درهم أخذ يناجيه ويقسم على أنه لن يفلت من يده. وليست القضية، هنا، متعلقة باستخدام أو سوء استخدام الشىء. ولكن التمييز المورفولوچى يرجع إلى تمسك هذا الشخص بالشىء إلى درجة أنه يناجيه ويقسم ألا يفرط فيه، فالدافع وراء البخل هو التعلق العاطفى بالشىء. ويمكننا أن نتفهم هذا التعلق البالغ بوصفه موازيا نفسيا للأفعال المعتادة في فئة «الشىء».

والخلاصة أن الأشياء التى يدور حولها فعل البخيل تتضمن عناصر متعددة. وأكثر هذه العناصر عدداً هى التى تتصل بالطعام، وتمثل حوالى٤٥ ٪ من المجموع الكلى. ويظهر الطعام فى شكل خبز، أو طعام مطهو، تمر أو حبوب. ويلى الطعام الملبس، فى هذه الفئة المورفولوچية، حيث يشكل ١٥ ٪ من المجموع الكلى، ويتضمن الأحذية، والخف، والكساء أو القمصان. أما الأربعون فى المائة المتبقية فتكون من عدة أشياء بقدر لا يذكر، كالزيت والمال، حيث يشتمل كل منها على سبعة فى المائة من المجموع الكلى. وهناك أشياء أخرى يمكن أن نجدها مرة واحدة كالصابون، أو مرتين كالماء.

وعلينا أن نتدارك سمة أخرى لفئة «الشىء» وهى كيفية توزيع نوادره فى كتاب الجاحظ؛ فمعظم النوادر التى تتبع هذه الفئة موزعة على كل أجزاء الكتاب.

وهناك جزء واحد يقتصر على نوادر «الشيء». ويسمى هذا الجزء «قصة أهل البصرة من المسجديين»، وهو يحكى عن ناس اجتمعوا فى المسجد لسرد بعض نوادر البخلاء التى يمدحونها بشكل مباشر أو غير مباشر. ولأن كل هذه النوادر تشير إلى «الشيء» فإنها تنتمى إلى فئته.

نادرة الكرم:

إذا كانت نادرة «الشيء» تدور حول وظيفة واحدة فإن ذلك لا ينطبق على فئات النوادر الأخرى، فالفئة الثانية، وهى فئة «الكرم»، تحتوى مورفولوچيا أكثر تركيبا، تمثل سلسلة متعاقبة لوظيفتين. وتشمل هذه المجموعة أربعا وخمسين نادرة (أى ٢٢٪ من المجموع)، وتمدنا النادرة التالية بوظيفتين:

«ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك: أن رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤونته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقى: «ليت أنى قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك، لتقديم إحسانك، وما تجدد لى من البر فى كل مرة. فأما ههنا فقد أغناك الله عنى».

قال: فعرضت لذلك العراقى، بعد دهر طويل، حاجة فى تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر، ووحشة الاغتراب مكان المروزى هناك. فلما قدم مضى نحوه فى ثياب سفره، وفى عمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بثقته، وموضع أنسه. فلما وجده قاعدا فى أصحابه أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل عنه سؤال من رآه قط. قال العراقى فى نفسه: «لعل إنكاره إياى لمكان القناع» فرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته فكان له أنكر. فقال: «لعله يكون قد أتى من قبل العمامة». فنزعها ثم انتسب، وجدد مساءلته، فوجده أشد ما كان له إنكارا. قال: «فلعله أتى من قبل القلنسوة». وعلم المروزى أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: «لوخرجت من جلدك لم أعرفك»: ترجمة هذا الكلام بالفارسية: «اكراز بوست بارون بيائى نشناستم» (ص ٢٧ ـ ٢٧).

ولكى نتبين الأفعال التى تمثل الوظيفة فى هذه النادرة الطويلة علينا بتلخيص الأحداث الرئيسية بها. فالعراقى يحسن استقبال صديقه المروزى أثناء رحلاته. وبالتالى فالمروزى يعد صديقه بمعاملته بالمثل إن هو جاء لزيارته. وتحين العراقى الفرصة للذهاب إلى مرو، فدخل إلى منزل المروزى. ويرفض صديقه التعرف عليه برغم كل ما يبذله ليكشف عن هويته، بل يتجاسر المروزى ويصرح بأنه لن يتعرف عليه. والأحداث الجوهرية فى هذه النادرة هى: أن العراقى يدخل إلى دار المروزى وبرغم كل ما يفعله فالمروزى لا يتعرف عليه . وقد كان على المروزى التزام اجتماعى باستضافة صديقه فى بيته وتقديم ما يستطيع له. ولكن يرفض التعرف لينكر عليه حق استضافته، كما يلجأ إلى الحيلة كى لا يتعرف عليه. وبهذا تكون الوظيفتان، من فئة «الكرم»، أو طلب الضيافة أولا، وتجنبها دون رفضها ثانيا.

وما يسترعى انتباهنا فى هذه الحكاية، كما يحدث فى غيرها من النوادر التى تختص بالكرم، هو أن الرفض محظور حظرا تاما. ويتجنبه المضيف البخيل كالعادة. ولكن لابد من تأكيد أن مجرد وجود المضيف وضيوفه لا يكفى لتصنيف النادرة من فئة «الكرم»، إذ يستلزم ذلك وجود سلسلة من الوظائف التى سبق طرحها. وسوف تقابلنا بعض النوادر التى تتضمن وجود مضيف وضيوفه

ولكن وظائفها تعمل على تصنيفها فى فئات مورفولوچية مختلفة.

وبشكل ما، فإن فعل الكرم يمكن أن يمثل أولا تعرف الطلب الذى استجد، وثانيا استيفاء هذا الطلب. وهناك سلسلة من الأحداث والظروف اللازمة التى تدفع المضيف إلى القيام بواجبه نحو الضيف. وعلى البخيل أن يكسر السلسلة عند إحدى الحلقات دون التصريح بالرفض، ومن ثم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحلقة التى انكسرت عندها السلسلة، أو وفقاً لمرحلة ما فى سلسلة الأحداث الافتراضية التى تتخذ فيها الوظيفة الثانية مظهرا آخر للفعل . وفيما يلى التسلسل المتبع للأحداث:

١ ـ طلب ضمنى أو صريح.

٢ـ المضيف يتعرف الطلب.

٣ـ المضيف يتعرف ما يعنيه هذا الطلب و إن كان يتضمن الملبس أو المأوى أو كليهما.

٤ـ الطيبات (الطعام غالبا) تقدم بكمية وفيرة.

٥ـ الطيبات التى تقدم ذات نوعية جيدة و قد أحسن إعدادها .

٦ـ توفير المناخ الملائم لتناول الطيبات.

وتنكسر السلسلة فى بعض النوادر فى كل الحلقات، ما عدا الحلقة الأولى بالطبع . أما انكسار السلسلة عند (رقم ٢) فيتمثل فى نادرة المروزى التى سبق ذكرها، حيث لا يتم التعرف على الضيف . وهى ظاهرة تتكرر فى نادرة أخرى، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماما عن نادرة المروزى ولكنها تتماثل معها فى البنية.

أما فى حالة محمد بن أبى المؤمل فقد كان «كثيرا ما يمسك الخلال بيده، ليولم الداخل عليه مْن غذائه» . ويتضمن الانكسار فى الحلقة الرابعة تقديم البخيل لكميات غير كافية من الطعام. وخير مثال على ذلك يأتينا من النادرة الخاصة بموسى بن جنح الذى كان يقدم طبقا يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرز التى به. وهناك بخيل آخر كان يقدم خبزاً صغيراً للضيف ويوصى الخباز ألا يقربه من النار «إلا بقدر ما يصير العجين رغيفا، وبقدر ما يتماسك فقط» . وفى الحلقة (٥) قد تكون الطيبات وفيرة ولكن ذات نوعية سيئة، فتتكسر السلسلة كما نرى فى النادرة التى يظهر فيها اليخنى بحالته المريبة.

أما الحلقة الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة السادسة التى يحاول فيها البخيل ـ بشكل ما ـ أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك؛ فالانكسار الذى يصيب السلسلة فى هذه المرحلة يتطلب اصطناع حيلة ما حتى لو كان الطعام يقدم بكميات وفيرة ونوعية جيدة. وخير مثال على ذلك المضيف الذى أمر خادمه بنشر بعض الذباب على الطعام ليعافه الضيوف. وليس من الضرورة أن تكون الحيلة المتبعة ذات وقع مادى. فقد يحاول البخيل أن يفسد المناخ العاطفى، حتى يستحيل على الآخرين تناول الطعام، ذلك بتشجيع الضيوف على الامتناع عن الأكل كما حدث حين طلب أحد المضيفين من ضيفه أن يجهز على الجرحى ولا يتعرض للأصحاء، يقول:

«أعرض للدجاجة التى قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له. وكذلك الرغيف الذى قد نيل منه وأصابه بعض المرق».

وقد يبدو أن التطور المنطقى فى سلسلة الكرم قد يستدعى توفر حلقات السلسلة كافة إلى أن يبلغ حلقة الانكسار، ولكن السرد الروائى لا يقتضى توفر كل تلك الحلقات. وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار فى سلسلة المضايفة يحدث فى الحلقة السادسة، مثلا، فإن السرد الروائى لا يستلزم المراحل الخمس الأخرى بالضرورة. إذ

يتم التسليم، فى هذه الحالة، بوجود الأفعال التى أدت إلى وجود الحلقة السادسة. ففى حالة البخيل الذى طلب من خادمه نثر الذباب على الأكل يقع الانكسار فى الحلقة السادسة. ولكن السرد الروائى يتم اختزاله، فى هذه الحالة، ليتركز على المضيف الذى يحث خادمه على نثر الذباب على الطعام كى يعافه الضيوف. ولكن هذا الفعل الذى يولد وظيفة ـ وهو افتعال الحيلة للإبقاء على الطعام ـ لن يفهم معناه إلا إذا سلمنا بوجود الخطوات المنطقية كافة، فى موقف الكرم: وهو الطلب الذى يفرض على المضيف، وتعرفه هذا الطلب الذى يعنى الطعام فى هذا الصدد وتقديمه بكميات وفيرة ونوعية جيدة. إن هذا السياق حتى لو لم يذكر فى السرد الروائى فإن القارئ يفترضه على نحو يضيف معنى إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن فعل الكرم، مما سبق ذكره، يمكن اعتباره فعلا مجردا يشتمل على تقديم ما طاب من الطعام والخدمات، ويقتصر على مجرد توفير وجبة جيدة، وهذا هو الحال فى معظم النوادر. ولكن الكرم قد يحتوى غير ذلك من الأغراض والخدمات ففى نادرة المروزى السابق ذكرها، يتضح لنا أن العراقى لم يكن يتوقع وجبة هنيئة فحسب، بل مكانا مريحا يمضى فيه ليلته. ونحن نشير هنا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكننا نتبين الخدمات التى ينكرها المضيف بمتابعة تطور النادرة وفقا لسلسلة ما.

ففى نادرة المروزى نلمس حاجته للمأوى لأنه اجتاز رحلة طويلة. وكذلك الأمر فى نادرة جبل، حيث يبين لنا بجلاء أنه بحاجة إلى مأوى. وهو عندما يلفت نظر البخيل إلى أن مطلبه يقتصر على المأوى، وأنه ثمل من الشراب، وشبعان من الطعام (ص ٤٢) فإن ذلك يضاعف من بشاعة البخيل عند امتناعه عن واجبه لأن الضيف لا يطلب الطعام. ففى هذه النادرة ، كما فى نادرة المروزى، هناك انكسار مبكر فى السلسلة.

ولكن قد يحدث الانكسار فى مرحلة متطورة من السلسلة، كما يحدث فى نادرة أخرى تركز على المأوى مع إقصاء الطعام. وفى هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف غير طبيعى.

وهناك نادرة أخرى تدور حول الكرم بخصائصه المعتادة التى تفترض الطعام والمأوى، وهى نادرة محفوظ النقاش التى تشير إلى المأكل والمأوى، والتى نتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقة قد انكسرت بالفعل أم لم تنكسر، فالمشكلة فى النادرة ليست فى استهلاك الأكل. إن البخيل لم ينجح فى أن يمنع الضيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التى أثارت ضحك الجاحظ. هذه السمة الجديدة فى النادرة تربطها بفئة أخرى، هى نادرة «البخيل= الضحية» التى سوف نتناولها فيما بعد.

ونتبين مما سبق، أنه من الجائز أن تظهر نادرة الكرم فى سلاسل عدة. ولكن حين تختلف السلاسل فهى تنكسر دائما. ويتحتم حدوث ذلك لأن الموقف لا يستدعى رفض المضيف. ومع ذلك، فقد رأينا، أن المضيف قد يدعو الضيف فى بعض الحالات. ويأتى الانكسار فى السلسلة بحيلة لا يتحقق بدونها. وينطوى هذا الانكسار على الوظيفة الثانية التى أشرنا إليها من قبل وهى رفض المضيف دون التصريح بذلك. وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحيلة، فالوظيفة الثانية يجب أن تضمّن فى الحيلة. وفى بعض الحالات، كما أشرنا من قبل، يقتصر النص على الحيلة، حيث تشكل الوظيفة الأولى جزءا من سرد روائى مفهوم ضمنا. فالحيلة/ الوظيفة هى الجزء الوحيد من السرد الروائى الذى ينبغى التعبير عنه بلاغيا ولا وجود لنادرة الكرم دونها.

وهكذا، فإن النوادر التى تدور حول فئة «الكرم» لا تختلف عن تلك التى تتبع فئة «الشىء»، من حيث إنها تدور حول حيلة. وتشكل هاتان الفئتان معا ما يزيد عن نصف مجموعة النوادر (٥٤,٧٪) ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط.

نادرة الأداة/ الضحية:

أما الفئة الثالثة التى نتناولها، فنطلق عليها فئة «الأداة/ الضحية» وتشمل إحدى وستين نادرة (٢٥٪ من المجموع الكلى). ونستطيع أن نستمد تلك الوظيفة من نادرة على الأسوارى الذى جلس مع عيسى بن سلمان لأكل سمكة فائقة السمن، ففى هذه النادرة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كى يرجع بالفائدة على نفسه. بعبارة أخرى، ينتقل الطعام من شخص إلى آخر. ففى هذه الفئة، تكمن الوظيفة فى الفعل الذى يحدد انتقال القيمة، فالأداة فى المثال السابق هو على البخيل الذى يحقق مكاسب على حساب الضحية، أو الشخص الثانى الذى استلب منه الطعام. وبرغم أن تلك النادرة تدور فى إطار الكرم، فإن هناك عدة ضيوف يتناولون الطعام من منزل مضيف. ومن ثم فهى لا تعد نادرة «كرم» لأنها تظهر الوظيفة المورفولوجية «للأداة/ الضحية» وليس «الكرم».

يمكن لوظيفة «الأداة/ الضحية» أن تتمثل فى أفعال مختلفة، فى إطار «الكرم». ونتعرف ذلك من نادرة الكندى التى تقول:

> «كان الكندى لا يزال يقول للساكن، وربما قال للجار: «إن فى الدار امرأة بها حمل، والوحمى ربما أسقطت من ريح القدر الطيبة. فإذا طبختم، فردوا شهوتها، ولو بغرفة أو لعقة، فإن النفس يردها اليسير. فإن لم تفعل ذلك، بعد إعلامى إياك، فكفارتك إن أسقطت غرة: عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت». قال: فكان ربما يوافى إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يغفل ويتغافل. وكان الكندى يقول لعياله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان». (ص ٧٥).

والفعل الذى يقوم به الكندى هنا الأكل من طبخ السكان والجيران، وهو فعل يؤدى إلى تحول القيمة من السكان، فيصبح الفاعل هو «الأداة» والسكان «الضحايا». ويتكرر هذا النمط فى نادرة أخرى عن بخيل خلف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وستمائة ألف درهم ومائة وأربعين ديناراً (ص ٤٣)، لكنه «كان لا يفارق منازل إخوانه»، من أصحاب الترف الذين كانوا يدللونه ويفكهونه ويحكمونه، «ولم يشكوا أنه سيدعوهم مرة، وأن يجعلوا بيته نزهة ونشوة، فلما طال تغافله، وطالت مدافعته، وعرضوا له بذلك فتغافل».

وقد لا يقصد فعل البخيل من فئة «الأداة/ الضحية» الضيوف والأغراب بالضرورة، فقد يتجه صوب أفراد العائلة أو الخدم، كما يحدث فى نادرة العنبرى. وأهم ما يميز فئة «الأداة/ الضحية» هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والعلاقات التجارية.

وتأتى مرحلة ثانية لفئة «الأداة/ الضحية» تنبنى على النمط الوظيفى نفسه (ولنتذكر أن الوظيفة هى علاقة عمل/ دور) ولكنها تعرض أفعالا مختلفة، بحيث توفر لنا خصائص فئة أخرى. ففى نوادر «الأداة/ الضحية» السالف ذكرها تنزع الأفعال نحو الإيجابية، حيث يحرم البخيل ضحيته من واحدة من الأطايب، بل ينتزعها من يده فى حالات أقسى. وفى حين تظل الأدوار بلا اختلاف فى المرحلة الثانية لنوادر «الأداة/ الضحية»، فإن طبيعة الفعل تتغير من الإيجابية إلى السلبية. فالبخيل لا ينتزع شيئا من الضحية، ولكنه يقوم بفعل سلبى حيث يرفض (أو يتجنب) العطاء، كما يتجنب المشاركة أو الإقراض .. إلخ. ويبدو فى بعض الأحيان أنه من الصعب التمييز الدقيق بين الأفعال السلبية والإيجابية؛ فالعنبرى على سبيل المثال، يمكن اتهامه باقتراف فعل إيجابى بالتهامه التمر بأكمله، أو بفعل سلبى، لأنه لم يعط التمر كاملا للخادمة. من هذا المنطلق، يمكننا أن نتتبع سلسلة متصلة من الأفعال التى

تتسم بالإيجابية التامة وتعقبها أفعال تتسم بالسلبية التامة. ومع ذلك، ففى نادرة العنبرى يبدو فعل الحرمان حقيقيا ملموسا مباشرا، كذلك الكسب العائد على البخيل، كما أن الضحية محددة. ولكن قد تتزايد المعالم السلبية للفعل فى نوادر المرحلة الثانية.

ولكن من ناحيــة أخـرى، نجـد نوادر ذات طابع مختلف، حيث الفعل فعل سلبى لأن البخيل يرفض إعارة مقلاته. وإذا كان وراء هذا الرفض عذر، فسرعان ما يتجدد العذر عند المواجهة. وفى مثال آخر، يعدد الأصمعى الأسباب التى يرفض بسببها «الاستقراض والاستفراض» (ص ١٨٤ ــ ١٨٦). ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض منه: «لو وهبت لك درهما واحدا، لفتحت على مالى بابا لا تسده الجبال والرمال» (ص١٨٦).

ومن هذه الأمثلة، يأتى الرفض مباشرا وأكثر مباشرة مما يمكن تقبله فى نوادر «الكرم»، فليس هناك مجال له عندما يحين الرفض. بل إنه يحدث فى بعض الأحيان، أن لا يتطلب الأمر رفضا إيجابياً لطلب محدد، على نحو ما نرى فى إحدى النوادر، حيث نسمع عن بخيل «يفرط فى إظهار البشر ويجعل البشر وقاية دون ماله. وكان يعلم أنه إن جمع بين المنع والكبر قتل» (ص١٢٢).

ففى هذه النادرة أصبح الرفض دافعا لعدم العطاء، ولا يظهر الضحايا فى السرد الروائى. ومن الأمثلة، يبين لنا أن الطعام لا يزال محط اهتمام البخيل، وهو يمثل نصف عدد النوادر الخاصة «بالأداة/ الضحية» تقريبا. أما المال الذى يظهر لأول مرة بشكل كمى فى هذه الفئة فنجده فى ما يزيد عن ثلث النوادر. وعلينا أن نضيف أن نوادر «الأداة/ الضحية» موزعة بالتساوى على الكتاب.

النادرة «الجماعية»:

هناك فئة صغيرة من النوادر ــ يصل مجموعها إلى خمس ــ تتشابه فى طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة الأخيرة فى المرحلة الثانية لفئة «الأداة/ الضحية» التى ذكرناها. وبرغم التماثل الشديد بين الفئتين فإن الشكل والوظيفة مختلفان، مما يحتم علينا تناولها على أنها فئة مستقلة، ونسميها «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى فى سياق جماعى. والمثال التالى خير شارح لها:

«وزعم أصحابنا أن خراسانية ترافقوا فى منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم أنهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل فى العزم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن ناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفأوه أطلقوا عينيه» (ص ٢٤).

ففى هذه النادرة تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية فى آن. فالرجل الذى يرفض أن يعينهم نعده بخيلا وأداة للبخل برفضه. وباقى أفراد الجماعة بخلاء أيضا لأنهم شدوا عينه بمنديل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يغدو الضحية. فالوظيفة هنا، وهى فى حيز الفعل، تعد هجوما ودفاعا آنيا ترتكبه مجموعة من البخلاء، يسعون إلى مضاعفة ربحهم على حساب شركائهم. وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هى علاقة فعل/ دور، فإن المشتركين فى النادرة جميعا يصبحون بخلاء، ويعد كل بخيل أداة وضحية معا.

هذا الفعل الذى يتسم بالجماعية، والمساواة والآنية، يتجلى لنا بوضوح فى أمثلة أخرى تؤكد الطابع المورفولوچى لهذه الفئة.

ويمكننا القول إن هذا الطابع يتكون اعتمادا على خصائص البخيل ودوره الذى تشكل فى فئة «الأداة/ الضحية»، وتستخدم فى أحد المواقف التى يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء. ويضطرهم ذلك إلى أن

يصيروا أدوات وضحايا فى وقت واحد، نتيجة طبائعهم والظروف المحيطة بهم.

والخاصية الأخرى التى تميز تلك النوادر الخمس هى أنها توجد جميعا فى فصل «أهل خراسان» من كتاب (البخلاء). ويبدو ذلك منطقيا لأنه عند البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البخل، من اليسير إعداد سيناريو مؤلف من عدة بخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خراسان .

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين لنا الفئة التالية أن البخلاء ليسوا سوى ضحايا، ولذلك نسميها فئة «البخيل= الضحية» وهناك عشرون نادرة (٨,٢ ٪ من المجموع) تتبع هذه الفئة. ونستمد من النادرة التالية الوظائف الخاصة بالفئة:

«كان ثمامة يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، ومن رأيه أن يأكل بعض غلمانه معه. فحبس قاسم التمار يوما على غدائه بعض من يحتشمه فاحتمل ذلك ثمامة فى نفسه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثلها، فغفل ذلك مرارا حتى ضج ثمامة، واستفرغ صبره، فأقبل عليه فقال: «مايدعوك إلى هذا؟ لو أردتم لكان لسانى مطلقا، وكان رسولى يؤدى عنى. فلم تحبس على طعامى من لا آنس به؟ قال: «إنما أريد أن أسخيك، فأنفى عنك التبخيل وسوء الظن». فلما أن كان بعد ذلك، أراد بعضهم الانصراف فقال له قاسم: «أين تريد؟» قال: «قد تحرك بطنى، فأريد المنزل». قال: «فلم لا تتوضأ ههنا؟ فإن الكنيف خال نظيف، والغلام فارغ نشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومنزله منزل إخوانه» فدخل الرجل يتوضأ. فلما كان بعد أيام حبس آخر، فلما كان بعد ذلك حبس آخر، فاغتاظ ثمامة، وبلغ من الغيظ مبلغا لم يكن على مثله قط، ثم قال: «هذا يحبسهم على غذائى لأن يسخينى. يحبسهم على أن يخرأوا عندى له؟ لأن من لم يخرأ الناس عنده فهو بخيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقولون: فلان يكره أن يؤكل عنده، ولم أسمع أحدا قط قال: فلان يكره أن يخرأ عنده» (ص ١٧٦ ـ ١٧٧).

وتتضمن فئة «البخيل= الضحية» وظيفتين: فى الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤخذ منه شيء عادة أو يفرض عليه شيء. وفى الوظيفة الثانية، يكون رد فعل البخيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن ذلك بأفعاله أو باعتراضه، سواء جاء الاعتراض على لسانه أو لسان السارد.

هذا النمط من الوظائف يكشف عن الكيفية التى يغدو بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الفعل. أما الوظيفة الثانية فتبين لنا أنه قد صار ضحية، وأنه يتضرر من ذلك. ويتداخل دور البخيل والضحية فى هذه الفئة، ذلك لأن ما يصيب البخيل من قلق يرجع إلى بخله. ولو أن الحدث نفسه قد أصاب رجلا كريما لما سبب له ذلك الإزعاج. بعبارة أخرى، تحتم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل فى النادرة كما أن حالته بوصفه ضحية تبرز بخله ويتكرر هذا النمط فى نوادر مشابهة. وما يميز فئة «البخيل= الضحية» أنها تستمد بعض خصائص نادرة «الكرم» بعد تطوير السرد الروائى للوظيفة الأولى.

فمن المتعارف ، فى عادات الكرم، تقديم المجدى فى نهاية الطعام. ولكن يصبح البخيل فى مثل هذه النادرة الضحية، لأن حيلته لم تنجح.

والطريف فى أمثال هذه النوادر أن البخيل يتحول من الأداة إلى الضحية فى السرد الروائى، كما تتحول بنية النادرة من فئة «الكرم» إلى فئة «البخيل = الضحية».

ويتكرر هذا التحول من الأداة (بالمعنى النحوى) إلى الضحية فى النادرة التى يمضى فيها الجاحظ ليلته عند محفوظ النقاش، التى أوردناها فى فئة «الكرم» وكنا قد ذكرنا الأسباب التى من أجلها وضعناها فى فئة الكرم، ولكن هناك ما يجعلنا ندرجها الآن فى فئة «البخيل = الضحية»، ذلك لأنه حين يضحك الجاحظ من البخيل فى النهاية، بعد أن يأتى على التمر واللبن، فهو يبطل خطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية فى مورفولوچيا «البخيل = الضحية» لا تكمن فى النص ولكنها تستنتج من السرد الروائى. ولكن هناك بعض الغموض الوظيفى فى هذه النادرة يرجع إلى أنها تنطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن نوادر «البخيل = الضحية» التى تتركز فى الثلث الأخير من كتاب البخلاء لا تتناول سوى موضوع الطعام، وتدور فى إطار الكرم، وقد يرجع ذلك إلى أن هذا هو الإطار الوحيد الذى يظهر فيه البخيل معدوم الحيلة، حيث تملى عليه واجبات الضيافة تجنب الرفض المباشر، على نحو ما تبينا فى فئة «الكرم».

نادرة الوعظ:

هناك نوادر لا يتبادر فيها أى فعل ينم على البخل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى افتراض وجوده. مثال ذلك، نادرة إسماعيل بن غزوان الذى زعم أن البخلاء أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخلاء دليلا على ذلك. ونعرف من هذه النادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل ارتكبه، ولكن لتزكيته صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة، هنا، يولدها الفعل الذى يوصى بالبخل، ونطلق عليها فئة «الوعظ». وأحيانا يمتدح البخل بطريقة غير مباشرة وذلك بامتداح الثروة. وتتضمن هذه الفئة نوادر قد يطلق عليها نوادر «المواعظ». ولكننا نلمس تطور فئة الأداة/ الضحية السلبية فى هذه المرحلة.

وهنا، يعد الفعل فعلا سلبيا، حيث تستقصى كلمة «الجود» فيكون البخل فى نهاية المطاف الصفة المستحسنة. ولا يصدر هذا الاستحسان عن عبارة إيجابية تمجد شمائل البخيل، ولكنه ينبع من فعل سلبى نتبين سلبيته بوسيلتين: أولا، نتعرف موقف البطل من البخل حينما ندرك موقفه السلبى إزاء الكرم. ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانيا، عبر سلبيته بامتناعه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقا:

مما يثير الاهتمام فى نوادر الوعظ، تطابقها فى السياق والشكل مع النوادر اللاسردية التى تأتى بأقوال عن البخل، وذلك على نحو تبدو معه نوادر «الوعظ» نسخا مصغرة من نوادر «الأقوال»، أو أن نوادر الأقوال أمثلة مكبرة على نوادر الوعظ. ومن الملاحظ أن نوادر الأقوال توجد بوصفها تنويعا على النوادر، وتزودها بوقفات بين الأقسام التى ترصد الأفعال، فالنوادر التى تنتمى إلى فئة «الشىء» و«الكرم» والتى تشتمل على ما يزيد عن نصف مجموع النوادر، كلها تدور حول الحيل التى نجدها فى معظم الفئات الأخرى، فيما عدا نوادر «الوعظ». ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت فى معظم النوادر، خاصة فى فئة «الكرم». أما نوادر «الوعظ» وكذلك نوادر «الأقوال»، فهى تنبنى على حجج مثيرة. ومن ثم فالحيل والحجج تمثلان تكامل الكتاب، أو على حد قول الجاحظ الذى يحسن التعبير عن ذلك فى مقدمته:

> «ولك فى هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة» (ص ١٣).

ويقوم كتاب البخلاء للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إذ تقوم مجموعة النوادر بتنظيم الأدوار.

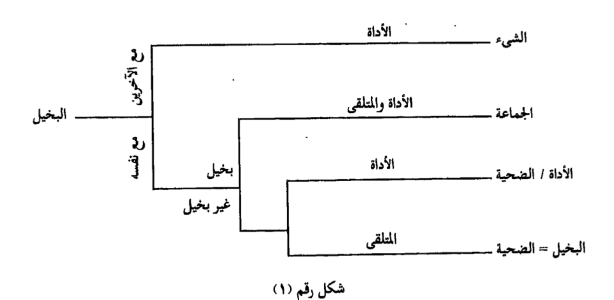
وقد سبق أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تتشكل بالفعل الذى تؤديه أو تلتزم به أو تنزع للقيام به. ويعد البخل أحد هذه الأدوار. وقد أوضح لنا السياق التحليلى للفئات المورفولوچية أن علينا تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخيل ذا الفعل أحيانا وأحيانا أخرى يمثل الموضوع، أى أنه أداة الفعل وضحيته كما أشرنا من قبل.

ويتشابه هذا التقسيم مع التمييز الذى أورده كلود بريمون Claude Bremond بين الأداة agent والمتلقى Patient، حيث يمثل الأداة من يؤدى الفعل، ويمثل المتلقى من يخضع للفعل. وإذا كنا نرى أن تعبير الأداة والضحية يصف الأدوار الوظيفية التى يؤديها البخيل فى النوادر أحسن وصف، فإننا نقتبس لفظى الأداة والمتلقى عن بريمون، فى هذا السياق، بوصفهما فرعين مصغرين للدور الأكبر للبخيل.

وإذا صنفنا البخيل، الذى هو الفاعل الأساسى لكل أنواع السرد فى النهاية، إلى الدورين الأساسيين اللذين يؤديهما، بوصفه الأداة والمتلقى، فإننا نلاحظ الاقتصاد فى الأدوار والأفعال التى يظهرها الرسم البيانى شكل رقم(١).

أما علاقة البخيل بالفعل - إذا كان يقوم بدور الأداة أو المتلقى - فتقترن بوجود الآخرين وما يقومون به فى النادرة. ولو تتبعنا الخصائص المتكررة الكامنة فى دور البخيل، وأهمها الرغبة فى الكسب، أمكننا تقسيم الفئات المورفولوچية حسب هذه الخاصية أو هذا الدور، وتبعا لوجود الآخرين القائمين بالفعل، وكذلك حسب حالة البخيل الذى قد يمثل الأداة أو المتلقى.

فالبخيل عندما يؤدى الفعل بوصفه أداة بمعزل عن الآخرين، لا يحتك سوى بالمحيط المادى الذى يحيط به، ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا المحيط المادى، على النحو الذى يولد نادرة «الشىء». وفى وجود الآخرين، يعمل البخيل بوصفه أداة، ويسعى للكسب على حساب الغير، مما يولد فى بعض الظروف نادرة «الأداة/ الضحية» أو «الكرم». ولكن البخيل فى وجود الآخرين الذين ليسوا بخلاء يغدو متلقيا للفعل - أى الضحية - مما يسفر عن نادرة «البخيل = الضحية». وفى النهاية، قد يتفاعل البخيل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعا بؤرة النادرة. وكلما حاول أحدهم التصرف التلقائى بوصفه بخيلا فإنهم يضطرون جميعا إلى اتخاذ الموقف المزدوج للأداة والمتلقى الذى يميز نادرة «الجماعة».



شكل رقم (١)

وبينمـا يصف هذا التـحليل المبـدئى العـلاقـة بين الفئات ودور البخيل بشقيه من حيث هو أداة ومتلق، فإنه يخفق فى تفسير الوظائف المورفولوچية المتنوعة الكامنة فى مجموعة النوادر بحيث لا نعرف ما الذى يميز نادرة «الكرم» عن نادرة «الأداة/ الضـحيـة»، فكلتـا الفـئـتين تتطابق فى الرسم البيـانى، أمـا كـيف يسـتطيع البـخيل بطبيـعتـه المتـماسكة أن يؤدى مرة دور الأداة ويضطر فى مـرات أخـرى أن يؤدى دور الضـحيـة، فـإن علينا ـ كى نجيب عن تلك الأسئلة ـ إضافة عنصر آخر للتحليل. هذا العنصر هو حظر الرفض الصريح للكرم الذى لمسناه فى فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وعلينا إضافة بعد آخر يتعلق بوجود مـوقف يسـتدعى الكرم أو عدمـه عندما يقوم البخيل بدور المضيف فى هذا الموقف، وتقوم شخصية أخرى بدور الضيف. وبإضافة هذا البعد الأخير نحصل على الجدول التالى:

الموقف

حالة البخيل		
أداة	أداة/ ضحية ↑	الكرم
متلق	ـــ جماعى	البخيل = الضحية

وبما أن فى فئة «الشىء» لاسبيل هناك للتفـاعل مع الآخـرين، فـقـد حـذفنا هذه الفـئـة من الجـدول؛ إذ عندمـا يعـمل البـخيل بوصـفـه أداة فى موقف يخلو من المخاطر، تتوفر له حرية الأداء. ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية. ومما هو جدير بالملاحظة أنه عندما يعمل البخيل على تجنب الوقـوع فى موقف يستدعى الكرم، كـالحـال فى بعض نوادر الأداة/ الضـحـيـة، فـإن ذلك يتحقق، حين يختفى الموقف الذى يقتضى الكرم كما تختـفى المحاذير. وكل مـا يمكن أن يقـال عن مثل هذه النوادر إن البخيل يحاول فيها تجنب المواقف التى من هذا القـبـيل حتى لايقع فى المحاذير. ولكن إذا وجـد البـخيل نفـسـه فى مـوقف يسـتـدعى الكرم، إمـا لأنه دعى بعض الضـيوف، أو لأن الضـيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه تجنب المحظور بابتداع الحيل التى تشكل الوظيفة الثانية فى نادرة «الكرم». وهناك وظيفـة أخرى لموقف «الكرم»، وهو موقف قد يدفع البخيل إلى موقع المتلقى، كالحال فى نادرة البخيل الضحية، ذلك لأن المحظور الذى يقتضيه مـوقف الكرم يصـيب البـخيل بالعـجز، خاصـة إذا كـان يفتقد حيلة مجدية تمكنه من استعادة دوره بوصفه أداة. ولو لم يكن البـخيل فى موقف «الكرم» لتـمكن بسـبب اسـتـعـداده من أن يرد الـهـجوم بفـاعلية وجرأة على نحو يتـحـول بالموقف إلى نادرة من فـئـة «الأداة/ الضـحـيـة»، وحينذاك، يستعيد البخيل مكانته بوصفه أداة. أما فى المواقف التى تفـتـقـر إلى الكرم، فـقـد يضطر البـخيل لأن يصبح متلقيـا نتيجة لتحرك الآخـر ضده بأسلوب غير لائق؛ فيغدو البخيل متلقيا لفعل بخيل آخر، على غير ما عليه الحال فى موقف الكرم، حيث تضطره المحاذير إلى أن يصبح متلقيا، كما يحدث فى النادرة «الجماعية».

وعلينا أن نشيـر إلى أنه لو كـان كل بخيل يضطر إلى تقبل دور المتلقى الذى يفرضه عليه بخيل آخر، فإن ذلك يستتبع أن كل بخيل يعمل بوصفه أداة أيضا.

وإذا اتبعنا نموذج جريماس Greimasian أمكننا أن نخلص إلى أن هناك تضـاداً بين فـئـة «الكرم» وفـئـة «البخيل = الضحية» وذلك بفعل القيود الاجتماعية التى يستدعيها موقف «الكرم» ويؤدى ذلك التضاد إلى خلق الثنائية التالية:

«الكرم» (فى مقابل) البخيل = الضحية.

كما يمكن وصف اختيار البخيل للأدوار على النحو التالى:

الأداة (فى مقابل) المتلقى.

وتدور هاتان المجموعتان من الثنائيات المتضادة حول قاسم مشترك هو ما يطلق عليه جريماس: «محور الدلالة» الذى يحدد الاختيارات المتاحة بالنسبة إلى الأدوار، ومن ثم يحدد الاختيار بين الفئتين المذكورتين. و يمكننا أن نبين هذه التفاعلات بالرسم البيانى:

الأداة ← المحظور → المتلقى

↓ ↓

الكرم البخيل = الضحية

ولو نجح البخيل فى تجنب المحظور أصبح الأداة، ونتجت عن ذلك نادرة من فئة «الكرم» أما إذا فشل فيصبح هو المتلقى، وتكون النتيجة نادرة من فئة «البخيل = الضحية».

وبإضافة البعد الأخير الذى يتمثل فى عنصر «الكرم» (عكس) «اللاكرم» للرسم البيانى السابق، يتبين لنا إلى أى مدى يمكننا تعريف كل وظيفة من الوظائف المورفولوچية على حدة، وكيفية إدماجها فى التحليل النهائى. ويختلف هذا البعد الأخير عن المنهج الذى يفرق بين الأداة والمتلقى، فى أننا لم نستمده من إطار تحليل سردى ذى خصائص عالمية أو مجردة. ذلك لأن الفئات المورفولوچية لا تظهر بفعل التحليل المنهجى الذى يطبقه على بعض الفرضيات القائمة التى يتم اختيارها عشوائيا ليتم تقسيمها بعد ذلك إلى مجموعات منطقية، فإن الفئات المورفولوچية تظهر بتعرف أنماط الوظائف المورفولوچية فى النص.

ويبين لنا ذلك، بدوره، صعوبة تعرف تلك الأنماط فى النص، لأنها بمثابة حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهيكل الذى يقام عليه بناؤه.

هوامش الترجمة *:

* لم نترجم هوامش البحث لأنها لا تهم سوى القارئ بلغة أجنبية.

أولاً : استعنا فى الترجمة بكتاب البخلاء للجاحظ، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩.

ثانياً : استعانت الباحثة فى دراستها بالمنهج الذى استحدثه فلاديمير بروب Vladimir Propp فى كتابه **مورفولوجيا القص الشعبى The Morphology of the Folktale** الذى كتبه عام ١٩٢٨، وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٦٨ عن Austin: The University of Texas Press . وبروب هو أول من درس بناء القص الشعبى، والمقصود بالدراسة البنيوية كيفية تشكيل القص بوصفه متعاقبة من الوظائف. وكانت دراسة القص الشعبى قد اقتصرت، قبل ذلك، على دراسة الموضوع. وعنصر «الوظيفة» هو أهم إسهام أضافه بروب. وهو يعنى بالوظيفة فعل الشخصية. وقد تختلف الشخصيات ولكن الوظائف لا تختلف. ولذلك عرف الوظيفة بأنها «تحديد فعل الشخصية حسب مدلول هذا الفعل فى تطور الحدث» (**مورفولوجيا القص**، ص٣١) ذلك لأن أهمية الفعل تنفصل عن الشخصية التى تؤديه. فإذا قلنا مثلا: «اغتصب التنين الأميرة»، فإن الفعل هو الاغتصاب، ومن ثم فالوظيفة هنا هى لاغتصاب، وهى تظل دون تغير، سواء كان المغتصب تنينا أو غولا. فالوظيفة تمثل الفعل ولكن بعد تجريده من الفاعل. انظر:

Fadwa Douglas-Malti: **Structures of Avarice** pp. 22-23.

ثالثاً : قامت الباحثة بتعديل النموذج الذى اقتبسته عن بروب وكلود بريمون لأنهما طبقا منهجهما على القص الشعبى، وهو سرد روائى ممتد ويؤلف سلسلة من الوظائف المتنوعة. أما فى البخلاء فالنوادر قصيرة، وتقتصر على وظيفة أو وظيفتين على الأكثر فى كل موقف. لذلك يسهل تبين الدلالة الوظيفية لأى فعل بالرجوع إلى وظيفة مماثلة فى نادرة أخرى. انظر: **Structures of Avarice** p. 26 .

الحيوان

بين المرأة والبيان

قراءة فى كتاب البيان والتبيين

ميجان الرويلى*

عقل المرء مدفون فى لسانه (٩٦:١)

تحاول هذه القراءة تقصى النصوص التى تظهر فيها المرأة ولملمة أشلائها المتناثرة فى كتاب (البيان والتبيين)، ثم جمعها فى نص له دلالاته وإيحاءاته التى تتشابك مع عناصر البيان المختلفة كمفهوم الفحولة والعى واللسان. وهى تطمح بذلك إلى إظهار نص المرأة من خلال ربطها بمفاهيمه المختلفة وبالحيوان (الكائن الحى وليس الكتاب)، مما سيؤدى إلى إبراز النمطية المنظمة التى تظهر فيها المرأة. لعل ما يخفى مثل هذا النسق المطرد هى الغفلة عن قراءة الكتاب من خلال مقولة البيان الأساسية، مقولة: لكل مقام مقال. فلو تتبعنا هذه المقولة النصوصية واستخدمناها فى قراءة النصوص التى تظهر فيها المرأة فى الكتاب، لاتضح أن المرأة تستمد دلالتها «بالمجاورة»، أى من خلال السياق النصوصى الضيق الذى ترد به، ثم ترتبط بالسياق البيانى العام الذى يكاد يغرقها بالاستطراد والإسهاب. ولسوف نجد أن الحيوان (الفحل) وعيوب البيان والمادية الجنسية هى أبرز السمات المسيطرة على نص المرأة (الجارية) فى معظم الأحيان. ولما كانت القراءة تعتمد مبدأ المجاورة مدخلا للنص، والجاحظ يصر على أن «العشق داء لايمكن دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة»، فإن القراءة نفسها لن تستطيع دفع داء الإسهاب والاستطراد الذى يلم بها عن قرب.

لست هنا بصدد تقويم الجاحظ ولا الحكم له أو عليه، فهو فى البيان «فحل لا يقرع أنفه»، وفى العلم بحر لا ينضب. فلقد شهد له الأولون والآخرون. ولعل فى شهادة ابن خلدون مايغنى عن تسجيل شهادات الكثير غيره؛ إذ امتدحه واعترف له بالأسبقية، فجعله ثالث أربعة يعدّون على أصابع اليد الواحدة:

«وسمعنا من شيوخنا فى مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهى

* قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الملك سعود، الرياض.

أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبى على القالى البغدادى، وماسوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها» (المقدمة،٦١٢).

ولعل شهادة أبى هلال العسكرى لاتسبق شهادة ابن خلدون وحسب ، وإنما هى تفصيل لما أجمله، إذ يقول إن أشهر كتب البلاغة والفصاحة هو:

«كتاب البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (وهو) لعمرى كثير الفوائد، جمع المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة وما حواه من أسماء الخطباء البلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم فى البلاغة والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة ...» (الصناعتين،١٣).

ولقد حظى الجاحظ باهتمام الباحثين والدارسين حتى إن المرء ليفقد الأمل فى أن يأتى بجديد لم تأت به الأوائل. لكن الجاحظ نفسه ينقض هذه المقولة عمليا كما يصرّ على بطلانها الكثير غيره (انظر ابن رشيق، العمدة،١ :٩١). على أن الأولين والآخرين اشتكوا من تداخل أبواب الكتاب واختلاط مادته، ومن انعدام المنهجية الصارمة، ومن قلة الاهتمام بفصل مادة الكتاب بعضها عن بعض. فأبو هلال العسكرى يستدرك امتداحه للجاحظ قائلاً:

«إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة، مبثوثة فى تضاعيفه، ومنتشرة فى أثنائه، فهى ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح الكثير»[١٣] .

أما حمادى صمّود ـ وهو من المتأخرين الذين أولوا البلاغة والبيان عناية فائقة وجهدا هائلا ـ فيرى أنه:

«لارابط بين هذه المادة إلا مكانتها فى البلاغة واستغلال المؤلف لها لتبيان وجوه البيان، حتى لكأن الكتاب، من بعض الوجوه، مختارات تتخللها أحكام نقدية» (صموّد، ١٥٤).

ولئن عزا بعضهم هذا التداخل إلى أسلوب الجاحظ المتسم بالاستطراد والإسهاب، فإن بعضهم حاول أن يفسّره بالإحالة على سوء صحة الجاحظ البدنية، فمرضه سبب له، كما يقول محمد عفيف الزعبى فى مقدمته لكتاب البخلاء :

«آلاما مبرحة كانت تضطره إلى إملاء كتبه بدلاً من كتابتها بنفسه، وتضايقه، فلا يستطيع أن ينظمها ويرتب خطتها وينقحها كما يريد» (٧ـ ٨).

ولئن اتخذ العسكرى من هذه السمة الواضحة ذريعة يجيز بها لنفسه التأليف فى موضوع سبق إليه، فإن صموّد أيضا يتخذها سبباً لإثبات مادة البلاغة وترابطها عند الجاحظ. أما سمة التداخل فى (البيان والتبيين) فيعزوها إلى بيئة وظروف وجدّة الموضوع ضمن الثقافة العربية الإسلامية وإلى انتماء الجاحظ الإيديولوجى، حتى إن صمود يربط ربطاً مباشراً بين منح الجاحظ «للمتكلم أهمية قصوى» فى موضوع البلاغة التى يجب أن تعنى بالأسلوب والتركيب اللغوى وبين «اعتزالية» الجاحظ؛ فأهمية المتكلم تأتى نتيجة خلط الجاحظ بين الخطابة والبلاغة ، لتوظيف الاثنين سياسيا فى الدفاع عن مبدئه، ولذلك فهى نتيجة حتمية لالتزام الجاحظ «السياسى». وهكذا:

«متى نظرنا إلى المسألة من هذه الزاوية ... وقفنا على السبب العميق الذى نبهه إلى تشعب العملية اللغوية، وجعله يبوئ المتكلم المنزلة التى رأينا» (صمود، ٢٥٨).

قد لانحتاج - كما احتاج صمود - إلى الخروج عن إطار اللغة والبيان والتبيين لتفسير ظاهرة أهمية المتكلم فى كتاب يعنى بالبلاغة والفصاحة، بل علينا أن نقرأ الكتاب بعناية دقيقة، وباهتمام شديد، خاصة ما يتعلق بالفصاحة وبالخطيب، وأن نعنى أيما عناية «بمجاورة» مايستدل به ويعلق عليه من بيان العرب؛ إذ إن الجوار والمجاورة من أهم الوسائل النصوصية التى تبلور المعنى، بل تفضحه. وهذا ليس طرحا جديدا لم تنتبه إليه جهابذة العلم والبيان، إذ إن السياق من أسس اللسانيات المعاصرة؛ وما اهتمام الجاحظ نفسه بمقولة «المقام والمقال» وتركيزه على «الألفاظ/ المعارض - المعانى / الجوارى» إلا إشارة صريحة لأهمية «المجاورة» الزمانية / المكانية. وهو على أية حال الذى قال - فى كتاب «القيان» (رسائل الجاحظ، ٧٧) - : « العشق داء لا يملك دفعه ، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة» .

وبرغم أن الأبواب والطرق والمسالك فى كتاب (البيان والتبيين) طويلة ومتعرجة، تختلط أحيانا وتتقاطع أخرى، فإنها جميعا واضحة المعالم، تحمل بيانات صريحة بليغة. ولعل طريقنا الذى سنسلكه من أوضحها وإن كثرت منعرجاته أو حتى إن اختفت أحيانا علاماته، فنحن سنسير على جادة أسسها الحيوان فى كتاب ليس له علاقة بأعاجم الإنس، ناهيك عمن لا يملك أدوات النطق، ثم سارت عليها قبلنا المرأة. ونحن سنتتبع أثر الاثنين، ونقف معهما فى كل استراحة، ونميل مع دربهما عند كل انحناءة، نبحث عن «سر» البيان والتبيين مع كل أنثى وفحل، لعلنا بذلك ننظم أشتات المعلومات «الموسوعية» التى طالما شكا من انفراط عقدها الأولون والآخرون. ومن أهم معالم طريق البيان والتبيين التى سنسترشد بها ثلاثة: الحيوان، ثم المرأة وهى تخطو على جادة عبّدها الحيوان فتبعتها الفحول(ثالث المعالم) عن بعدٍ وعن قرب. وبرغم وفرة وغزارة ما كتب عن الجاحظ وعن كتابه هذا بالذات، وتعدد المسالك التى تناولت موضوعاته وفكره، فإنها أغضت عن المرأة وكفّت أقدامها عن جادة الأنثى، إما تعففا وحياء وإما «تهميشاً» لها، خاصة أن الكتاب يدور حول كثافة البيان والبلاغة، التى لعلها حجبت رؤية الأنثى وهى تقتفى حيوانها.

ولنا فى أسلوب الجاحظ ومنهجه فى التأليف خير معين، فسنجمع أشتات الأنثى والحيوان لندخلهما معاً فى باب البيان والتبيين، وكثيراً ما سهل لنا الجاحظ نفسه هذا الغرض. وإذا كان هو يفصل ويدمج، ويضع نصا على نصٍ، فإننا بدورنا سنتعامل مع كتابه بالطريقة نفسها فنفرد وندمج، وسنجد أننا لسنا والجاحظ وحدنا، بل إن مجانينه وعقلاءه يفعلون ذلك (نحن لا نومئ إلى غير البيان والتبين) . ولسوف نحتفر المرأة مثلما يحتفر الجاحظ شواهده وأدلته، ولسوف نضع نص المرأة على نص البيان، وهما نصان يرتبطان كما سيتضح «عضوياً»، بل لعلهما يتبادلان المواضع . غير أن هذه المبادلة والمعاظلة لا تعنينا هنا، وإنما سنسلط الضوء على المرأة التى طالما أهملها (البيان والتبيين) وربطها بالعجمة والهامشية، حين سلبها لسانها.

واللسان فى (البيان والتبيين) على قدر هائل من الأهمية، بل لعله كذلك فى الثقافة عموماً . فالجاحظ نفسه يختتم باب اللسان بمقولة: «عقل المرء مدفون فى لسانه»، ثم يورد فيما بعد علاقة العقل باللسان حينما يروى عن زياد قوله : «ما قرأت كتاب رجل قط إلا عرفت عقله فيه» (٢: ٤٧) . يستشهد بعدها بمقولة يحيى بن خالد الذى يقول: «الكتاب يدل على مقدار عقل كاتبه»(٢: ٥٠) . ولقد اضطردت هذه الحكمة فى

الثقافة العربية شعرا ونثراً ؛ فليس الإنسان أبداً جسداً، وإنما هو لسان وقلب فقط:

«لسان الفتى نصف ونصف فؤاده/ فلم يبق إلا صورة اللحم والدم».

فلا غرو أن ينثر ابن رشيق هذا المعنى حين يقول مقرراً: «وأيقنت أن صورة الإنسان، فضلة على القلب واللسان، وأن استحقاقه للفضل، إنما هو من جهة النطق والعقل» بل إنه يزعم أن « العرب أفضل الأمم، وحكمتها أشرف الحكم، لفضل اللسان على اليد، وامتهان الجسد» (١٨ ـ ١٩) (انظر البيان والتبيين،١ : ٣٩).

قد تكون هذه معلومات مكرورة ومصادرات مسلمة، لكن مما ليس من المسلمات والمصادرات بشيء هو أن «الفتى» ينفرد بامتلاك اللسان والعقل بل والفؤاد! أما الأنثى فتنفرد بـ «فضلة» « اللحم والدم»، بالجسد وامتهانه ، على الأقل فى (البيان والتبيين). ومن هنا، كان علينا أن نولى هذا «الإنسان» الأعجم بعض الاهتمام حتى نستطيع على الأقل تمييز البيان من منطلق آخر، عسى أن نرى علاقة «الفحل» بالحيوان، وعلاقة التبيين بهذا المخلوق العجيب. فالجاحظ يتفق مع صاحب «المنطق» فى أن حدّ الإنسان هو «الحى الناطق الميت» (١ :٤٣)؛ والنطق والبيان هما الأساسان المتينان لتمييز الإنسان لا بيانيا ونوعيا فحسب، بل اجتماعيا وطبقياً، كما أن هذه الأسس هى التى تميزه عن «الحيوان الأعجم». وبرغم أن هذا الحد يأتى متأخرا نوعا ما فى كتاب الجاحظ، فإن الإرهاصات تشير إليه وتهيئ له منذ أولى كلمات الكتاب. وعندما يأتى للموضوع فإن الجاحظ نفسه يخبرنا (كما سنرى) أنه إنما أرجأه قصدا و«تدبيرا»، وسيكون لنا معه، عندئذ، شأن مهمّ.

وأول ما يستهل الجاحظ كتابه يستهله بالتعوذ من «العيّ»، ويرى أن هذه المفردة تضاد وتناقض البيان. ولذلك فهو يوليها جل اهتمامه، فيسهب فى الحديث عنها ويفرد لها الصفحات تلو الصفحات المتخصصة ـ إضافة إلى المواقع التى تأتى بها عرضا، وما أكثرها ـ مبينا سوءها فى الخطباء المفلقين والشعراء «الفحول». ولا يترك شاهدا إلا ويورده للتدليل على دونيتها ورداءتها. وللوهلة الأولى قد يظن المرء أن مثل هذا التناول أمر طبيعى فى بيئة تعتمد فى كثير من أمورها على اللسان وخطابته، إلا أن الأمر يدعو حقا للعجب عندما نتتبع علاقة «العى» ببيئته داخل كتاب الجاحظ، إذ نجد أن أهم وأبرز هذه العناصر البيئوية اثنان : المرأة والحيوان.

فأول ما يلحظه القارئ أن الجاحظ كلما استطرد وأسهب (وهما خصيصتان ينفرد بهما أسلوبه) ثم عاد لموضوعه يجده يعود ليؤكد علاقة المرأة بالعى، وكلما عرض للمرأة بحال لابد أن يجد الحيوان قريبا فى الجوار. فأول مايزعمه الجاحظ هو أن الله سبحانه وتعالى «ضرب... مثلاً لعى اللسان ورداءة البيان حين شبه أهله بالنساء والولدان» (١ :٧)، ثم يسهب ويستطرد على مدى ٣٣ صفحة إلى أن « يرجع بنا القول إلى الكلام الأول فيما يعترى اللسان من ضروب الآفات» فلا يجد الجاحظ خبراً يستحق الابتداء به إلا مأساة امرأة أبى رمادة: « قال ابن الأعرابى: طلّق أبو رمادة امرأته حين وجدها لثغاء وخاف أن تجيئه بولد ألثغ»(١ :٣٤). وهنا، لعلنا نتعجل ماسوف نتطرق له فيما بعد من علاقة الكلام والحصر وعيوب البيان بالطلاق ومآسى الأنثى. فحادثة أبى رمادة سوف تتكرر وإن اختلفت المناسبات واختلف الأشخاص، لكنها جميعا ستتمحور حول مشكل البيان. فاللثغة وفساد أدوات مخارج الحروف من أشداق وأسنان ولهاة وغيرها كلّها مما يصيب أداة الفحولة بالعطب، بالعى. والعى بدوره صفة للحيوان لا للإنسان الذى قد تتأثر فحولته بأدنى الأسباب. فالجاحظ يدلل على صدق مقولته بما عقد من مقارنة بين خطيبين؛ حيث اختار حادثة غاية فى الدلالة العضوية على المرأة: «قال خلاد بن يزيد الأرقط خطب الجمحى خطبة نكاح

أصاب فيها معانى الكلام وكان فى كلامه صفير» لكن زيد بن على بن الحسين فاقه و« فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير» (١ :٣٤).

ولا يقف العى أو مسبباته عند حد النكاح ولا عند علاقته بالحيوان، بل إنه يستشرى فى الكتاب كما يسرى المثل السائر، ربما لأن الحيوان وارتباطه بالمرأة، وارتباطها هى بالعى، يبقى مستمرا على مدى أجزاء الكتاب الثلاثة. ولعل أجمل الأمثلة البيانية التى يسوقها الجاحظ، والتى تربط فى آن العى بالحيوان وبالمرأة، هو النخاس وامتحانه للجوارى. ويجب أن نستحضر أولا معنى النخاسة التى كانت فى أصل الكلمة تستعمل لوصف تاجر «الدواب» ثم أصبحت تصف أيضا (بل لعلها اقتصرت على) تجارة الرقيق، خاصة الأنثى. فماذا يفعل تاجر البهائم ليميز التجارة الرابحة من الخاسرة؟ يقول الجاحظ: «والنخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة بأن تقول «ناعمة» و«شمس» ثلاث مرات متواليات» (١ :٤٠). لعل هذه الأهمية تكمن فى قدرة المولدة على البيان وليس على المتعة والإمتاع، ومن هنا جاءت أهمية الاختيار كما حصل فى حادثة أبى رمادة. ثم إن اتهام الأنثى لا يقتصر على بيانها بل إنه يهيئ للاتهام الجنسى حيثما حلّت؛ فقد «رأى رقبة بن مصقلة العبدى جارية عند العطار فقال له: ماتصنع هذه الجارية عندك. قال : أكيل لها حناء. قال: أظنك والله تكيل لها كيلا لايأجرك الله عليه» (٢ : ١٥٨).

فالنخاسة وأسواق الجوارى لاتقف عند حد تمييز الغث من السمين، ولا عند كونها مولدة أو غير مولدة، بل تحيلنا مباشرة إلى علاقة البيان بالمرأة وبالجنس وعلاقتها من ثم بالحيوان، ولعلنا لا نكاد ننسى علاقة الفصاحة بالفحولة وعلاقة الفحولة بالبهائم ،وكيف استعيرت هذه الصفة غير البلاغية بكامل إيحاءاتها الجنسية لتصف بلاغة القول وفصاحة اللسان، التى لابد أن تحمل فى طياتها جزءا من أصل الاستعارة الجنسية. وليس غريبا أن تكون أحد الأمثلة السائرة عن الكلام الفصيح التى ما زالت الثقافة تجترها حتى اليوم هى كلمة عبد الحميد بن يحى الكاتب: «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكراً» (عباس، ٢٩٠) [١]. وأمثلة الجاحظ التى يوردها ويتندر بها على أنها غاية فى البيان أو دليل دامغ على العى لا تكاد تخرج عن هذا الإطار. ولما كان البيان ينحصر فى البلغاء الفحول وأنه سبيل للرفعة الاجتماعية، كان لزاما أن يتسم خطابه بالطبقية الاجتماعية، فبينما لا نجد عيا ولا نجد امرأة رفعها بيانها، فإننا نجد فى المقابل الكثير من الفحول الذين ارتفعوا طبقيا عن طريق فصاحة ألسنتهم، فهذا الوليد بن عبد الملك يكافئ غيلان بن مسلمة الثقفى لحسن بيانه فى تأبين عبد الملك وحسن تهنئته للوليد بالخلافة؛ فالوليد لا ينسى بعدما انتهى المتكلم أن يسأله: « فى كم أنت . قال: فى مائة دينار. قال : فألحقه بأهل الشرف» (٢ :١٠٣). وهذا أبو واثلة إياس بن معاوية يأتى «حلقة من حلق قريش فى مسجد دمشق فاستولى على المجلس ورأوه دميما باذ الهيئة قشفا فاستهانوا به فلما عرفوه اعتذروا له وقالوا الذنب مقسوم بيننا وبينك، أتيتنا فى زى مسكين تكلمنا بكلام الملوك» (١ : ٥٥). لابد أن يكون الذنب مقسوما بين الاثنين، فهو قد خالف العرف البيانى الطبقى، وهم لعدم موافقة المقام للمقال لم يتنبهوا إلا بعدما أبان (والجاحظ يعقد بابا لمن لاتدل هيئته على حسن بيانه، لكننا سنجد أن هيئة المرأة الجسدية هى بيانها).

وإذا اتبعنا الجاحظ نجده يحرص على إيراد النوادر والأمثلة السائرة التى تدور حول الجنس، ونجده أيضا يربطها غالبا (إذا كان الخطيب ليس من أهل الشرف) بطبقة العامة والسوقة؛ خاصة تلك الأمثلة والنوادر التى تصرح تصريحا فاضحا بموضوعها. حتى عيوب اللسان الخلقية تتسلسل طبقيا (١ :٨ ـ ٢٤ خاصة ٢٢).

فهناك اللثغ الشريف الذى يوجد فى الأشراف، بينما المرتبط بالعامة والسوقة ليس منه الشريف أبدا. ولطالما كانت هذه هى حالهم وحال عيوبهم، فإن الجاحظ لا يورد من أمثلتهم إلا ما يجسد دونيتهم وطبقتهم الاجتماعية، على عكس ما يعتبره من سوء بيان فى طبقة الأشراف. ومن هنا نجد اختيار الجاحظ لأمثلته يتبع منهجا صارما فى مواءمته بين تطابق المقال والمقام. فهو حالما ينتهى من «العيوب الشريفة» (المفارقة لاتحتاج إلى تعليق) ينتقل بكل يسر وسهولة إلى «لكنة العامة ومن لم يكن له حظ فى المنطق». والمثال الذى يورده فى هذا الصدد يكاد يبوح ببنية البيان التحتية؛ فالدليل على دونية العامة ومثلهم الأعلى هو مولى زياد «فإنه مرة قال لزياد: اهدوا إلينا همار وهش يريد حمار وحش . قال زياد: وأى شيء تقول ويلك! قال : اهدوا إلينا إيراً يريد عيراً » (١: ٤١) . أما مثل الجاحظ الآخر على « لكنة و عى » العامة فلا يقل وضوحا ولا بيانا عن سابقه . فها هى «أم ولد لجرير بن الخطفى» تقول « لبعض ولدها : وقع الجردان فى عجان أمكم . أبدلت الذال دالاً وضمت الجيم وجعلت العجين عجان» (١: ٤١) . لن ندرك أن أم هذا الولد قد عصت نصيحة الفحل فى التزام الصمت إلا فى الجزء الثانى فافتضح أمرها؛ إذ يكمل الجاحظ هناك بقية القصة فيقول: «وكانت أم نوح وبلال ابنى جرير أعجمية ، فقال لها : لا تتكلمى إذا كان عندنا رجال » لكنها قالت ما قالت (٢ : ١١٠). ولسوف ندرك أيضا أن «الصمت» أو «السكوت» ليس مقصورا على الأعجمية (كما يوحى به تعليل الجاحظ) ، بل إنه يعم النساء جميعا. ولئن أتت المرأة والحيوان فى هذين المثالين على أعقاب بعض، فإن هذه الطريقة ستستمر متصلة فى كتاب (البيان) بالجنس وبالعى، ولسوف تضطرد هذه الصلة سواء كان السياق دليل عى أو بيان.

وحين نلاحظ ارتباط عى اللسان بالمرأة والحيوان لابد أن نقر بأن العى يجب أن يتنزل منزلة دونية مقارنة بالبيان والفصاحة. ولا شك أن هذا يتناسب تماما مع أطروحة الجاحظ التى تعنى أولا وأخيرا بالبيان والبلاغة. إلا أننا فى المقابل نستجوب علاقة المرأة بالبيان وبالحيوان وبالعى، وهى علاقة لا تكاد تتناسب إطلاقا مع هذا الطرح (الجاحظ لا يتمثل بالخنساء إلا نادراً جدا، (٢: ١٣٩، ١٩١، ٣: ١٠٣). وإذا صدقت مقولة: «اختيار الرجل قطعة من عقله» (١: ٤٣، العسكرى،١١) والتفتنا إلى اهتمام الجاحظ بانتقاء أمثلته وشواهده، وكيف أنها تكاد تعكس موضوعها وطبقتها الاجتماعية، فإننا حتما سنستغرب اختيارات الجاحظ لأمثلته وشواهده التى تبرز فيها دونية المرأة للعين المجردة. فبينما يستهجن الجاحظ عيوب البيان عند الرجال نجده يمتدح هذه العيوب لدى النساء؛ ولما كانت عيوب اللسان وعيّه تضع من قيمة الفحل (مما جعل الموت عنده أهون من العى [١: ٤])، فإن هذه العيوب هى التى ترفع «قيمة» المرأة؛ ولذلك فبينما يرى أن مثابرة الفحل وكده فى طلب البيان ضرورة قصوى مهما تضاءلت الفرص(١ : ١١٢)، فإنه يرى فى عيوب البيان زينة وحلية للمرأة. فهو بعد أن يحمل على اللحن مثلا لا يجد بداً من أن يستثنى ليقول:

«واللحن من الجوارى الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخدور الغرائر أيسر وربما استملح الرجل ذلك منهن... إذا كان اللحن على سجية أهل البلد. كما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السن ومقدودة مجدولة فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح...»(١ : ٨١ ـ٨٢) (٢).

فى هذا النص لا يستثنى الجاحظ أحدا من النساء، بل إن عيوب البيان مقبولة منهن جميعا، ولعله يحضهن على التحلى بهذه العيوب. ويبدو هنا أن النساء طبقة واحدة على عكس الفحول الذين يتدرجون طبقيا حسب

فصاحتهم وبيانهم . وهذا لا شك يؤكد أن مقياس بيان الأنثى يختلف عن مقياس الفحل لاختلاف تركيبهما البيولوجي : الفحل له لسان والمرأة لها جسد . ومثلما ترتبط فحولة الرجل بلسانه ترتبط كذلك بلاغة المرأة عضويا بقدها وسنها . ولهذا فالأنثى في كتاب (البيان والتبيين) لا تحتاج إلى لسان الفحولة كما لا يحتاج الحيوان إلى بيان، وكلاهما على أية حال يؤدي خدماته للفحل بطريقة أو بأخرى ، وهذا ما يهيئنا له الجاحظ في نص سنحاول إرجاءه إلى حين .

وإذا عدنا إلى قضية عيوب البيان عند المرأة نجد نصوصا أخرى لا تفارق هذه الرؤية ، فهو بعد حديثه عن مساوئ اللحن عند الرجال ، يورد قول:

«بعض الشعراء في أم ولد له يذكر لكنتها :

أكثر ما أسمع منها في السحر

تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر

والسوأة السوآء في ذكر القمر

لأنها إذا أرادت أن تقول القمر قالت : الكمر» . (١ :٤١ ؛ انظر ، ١ : ٩٢، ١٢٧)

(لعل هذا الشاعر فحل لا تاجر ، فهو لم يختبر هذه الجارية حين ابتاعها كما يفعل النخاس المجرب) . فمهمة هذه الجارية هي مهمة الأنثى عموما ؛ أي أن تحفظ بيانها لحين السحر وللكمر (والحادثة طريفة تتعلق بمعنى الكمر ويستدل بها ابن قتيبة في كتابه أدب الكاتب ، انظر ابن قتيبة، ٣٧٩) . ولا يقتصر الجاحظ على رواية «الكمر» واستشهاده بهذه الحادثة، بل يتبعها شاهدا آخر يجمع بين المرأة والحيوان جمعا يكاد يكون عضويا. يقول:

«قال ابن عباد: ركبت عجوز سندية جملا فلما مشى تحتها متخلعا اعتراها كهيئة حركة الجماع، فقالت: هذا الذمل يذكرنا بالسر. تريد أنه يذكرها بالوطء » (١ : ٤١ ـ٤٢) .

وطالما ارتبط العي بالمرأة والبيان بالفحول؛ فهل نستغرب والحالة هذه أن يعرض الفحل لكل «عيية» لسان، بل لابد أن تركب هذه العجوز العجماء حيوانها وأن يتخلع بها حتى تتهيج. حقاً ليس غريبا أن تكون صاحبة الحادثة أنثى وعلى حيوان، ولذلك لن يكون من المستغرب أن يعرّف البيان على:

«أنه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان» (١ :٤٢) .

هذه لا شك معركة وهتك حجب وكشف أقنعة ولا يستطيعها إلا الفحول .

وليس الأمر مقصورا على النوادر والملح بل إنه يجاوزها إلى صميم الجوهر البياني ذاته ؛ فيجدر بنا هنا أن نتبع نصيحة الجاحظ التي يحض القارئ على التمسك بها في باب يصر فيه على أنه :

« قد صارت الألفاظ في معنى المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري، والقلب ضعيف وسلطان الهوى قوي ومدخل خدع الشيطان خفي» (١ : ١٤٢) .

وما دمنا نحن مع الجواري في معارضهن فلا بد أن يكون تاجر الدواب غير بعيد. والجاحظ إذ يخلص إلى هذه النصيحة فإنه أيضا شديد الحرص على تفصيل الكلام وتتبع شوارده. فهو قد أشار سابقا إلى أن :

«جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لاتنقص

ولاتزيد... اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال وتسمى نصبة»(١ : ٤٣).

لعل هذه هي حقا حقيقة الأمر، لكن وصف الجاحظ لهذه الأصناف يستحضر المرأة إذ «لكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها وحلية مخالفة لحلية أختها» (١ : ٤٣). لا شك أن الجاحظ كان يهيئنا بهذا الوصف ـ الذى يأتى متقدما نوعا ما فى الكتاب ـ للجوارى فى معارضهن. كما أنه يربط هذه الأصناف بأهميتها الطبقية والمعرفية مما يشير إشارة واضحة لا إلى دونية المرأة والحيوان وحسب، إنما إلى خدمة المعانى وتزيينها، تلك العملية التى سينهض بها الفحل فى المحافل، ولن ندرك هذه العلاقة العضوية بين المرأة والبيان إلا بنظرة استرجاعية. والجاحظ يعتذر هنا عن تأخيره هذا البأب الذى كان يجب أن يأتى فى «أول الكتاب ولكنا أخرناه لبعض التدبير»(١ : ٤٣). فما هذا التدبير؟ يخبرنا الجاحظ بأنه شيء كان دائما يومئ إليه: إنه دونية العى وما يرتبط به وأهمية البيان وصلته بالعلم والعقل:

«قالوا البيان بصر والعى عمى. كما أن العلم بصر والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم والعى من نتاج الجهل»،

إلى أن يصل إلى:

« ليس لعيّ ولا لمنقوص البيان بهاء ولو حك بيافوخه عنان السماء»(١ :٤٣).

هذا إذن هو التدبير ! لا مكان لعى فى بيئة (البيان والتبيين)، وهو منفى لفقده لسانه. فالمرأة والحيوان لا مكان لهما هنا! والجاحظ يخلص إلى هذه النتيجة بعد أن يتقصى الدلالات الخمس، فدعنا نتتبعه. ومادام اللفظ هو وسيلة الفحولة والرفعة الاجتماعية ودليل العلم والعقل، فإن الإشارة لا تقل عنه. وما إن يصل إليها فإنه لا يجد بديلا عن الأنثى وشواهدها، مما ينجم عنه تقديم الإشارة على اللفظ خاصة فى مناحى «خاص الخاص». فكيف تتسلل الأنثى إلى خاص الخاص؟ إن أول أمثلة الجاحظ على الإشارة هو:

«أشارت بطرف العين خشية أهلها
إشـارة مـذعـور ولم تتكلمِ
فـأيقنتُ أن الطرف قـال مـرحّبـا
وأهلا وسـهـلا بالحـبـيب المتيم»

أما شاهده الثانى:

«وفى العين غنى للمـــــر
ء إن تنطــق أفـــــواه»

وغير هذه الإشارات المذعورة الكثير، ولهذا فهو يقرر أن هذا «باب تتقدم فيه الإشارة الصوت»(١ : ٤٤). والعجيب فى الأمر أن الجاحظ بهذه الأمثلة والشواهد المشبعة بالأنثى يمهد لما يسميه «المرفق الكبير»، بمعنى أن الإشارة:

«مرفق كبير ومعونة حاضرة فى أمور يسترها الناس منْ بعض ويخفيها الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خـاص الخـاص ولجـهلوا هذا البـاب البته»(١ :٤٤).

إذن المرأة تسللت من باب الإشارة خدمة لخاص الخاص!

أليس غريبا أن يرد هذا الستر والحجب فى كتاب يشيد بأهمية البيان وفضله على العى والحصر، وكيف أن البيان فى معركة محتدمة لكشف قناع المعانى (الجوارى) وهتك الحجب؟! ثم أليس من العجيب أن يرتبط خاص الخاص بشواهد تنضح جنسا؟! لا يقف

الجاحظ عند شواهده و أمثلته كما هى حاله فى مواضع أخرى، بل يمضى ليجعل ارتباط الإشارة بالجنس ارتباطا لا يقبل الشك والجدل. فبرغم ما للصوت من أهمية، وبرغم كونه « الجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف» ، فإن «حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان». إلى هنا وتحليل الجاحظ مقبول ومعقول، وما زال اللسان يحتل صدارة البيان، غير أن الجاحظ يضيف إلى ما سبق عبارة تعد ذروة الدلالة التى ستعيد لنا صورة النواهد الكواعب الشواب وصورة العجوز السندية:

«وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والتثنى واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور» (١ :٤٤ـ٤٥).

هذا هو إذن البيان الجسدى العضوى الذى لا يحتاج إلى لسان. وبما أن الجاحظ قد استحسن عيوب البيان فى الأنثى، فإن الأنثى ستكون على صلة وثيقة بالإشارة: لكون الإشارة لغة جسدية وليست لغة البيان اللسانى . ولعل هذا ما يفسر استشهاد الجاحظ بأمثلة تدور حول الأنثى وهو يحاول إثبات أهمية الإشارة وارتباطها بخاص الخاص. وهكذا فالأنثى لا تحتاج إلى لسان أو بيان طالما هى كاعب ناهد؛ فلسان حالها هو جسدها؛ وهذه الحقيقة هى التى مازلنا نحاول إرجاءها إلى حين، إذ إن الإشارة ليست هى الوحيدة التى تخفى وتستر، بل إن هنالك بيانا وتبيينا يشاركان الإشارة هذا الستر والحجب: كتاب الجاحظ بأجزائه الثلاثة لا يحجب المرأة وبيانها وحسب، بل إنه ينفيها إلى بيئة أخرى مغايرة، وحتى نكشف هذا الحجب لا بد أن نتتبع أسس البيان كما يرسمها الجاحظ، ولسوف نجد أن هذا النفى منظم متسق، يكاد يكون برنامجا محكم التخطيط.

والمتتبع لطريق بيان الجاحظ يجده يدور حول خير الكلام والفصاحة على مدى عشرين صفحة ثم يتوقف فجاءة ليعود للأنثى والحيوان، يعود ليحدثنا عما « يقال فى الفحل». ومع الفحولة وعلاقتها بالبيان تأتى صورة نقيضها التى تكتسب قيما دونية. والحقيقة أنه تبرز هنا علاقة البيان بالفحول وعلاقة المرأة بالحيوان وبالعى. ومادام يتحدث عن الفحولة فلا بد أن تكون العملية الجنسية هى الأساس، والمثل الذى يورده الجاحظ ـ على سعة علم ابن بحر ـ لابد أن يبوح بهذه الحقيقة، وبأن العى هو فشل هذه العملية، وهو لا شك سبب تعوذ الجاحظ منه وسبب كرهه له. يقول ابن بحر: «ويقال فى الفحل. إذا لم يحسن الضراب جمل عَيَّاياء وجمل طباقاء». فعملية الضراب هى نفسها عملية الخطابة، من يحسنها فهو فحل ومن لا يجيدها فهو عىّ. لكن ما علاقة المرأة بهذا؟ فهى ليست فحلا يطلب منه حسن الضراب، ولا هى حيوان لا ينطق! علاقتها تكمن ليس فى أنها جزء من عملية الضراب وحسب، بل إنها هى مصدر كلمة «العى». فالجاحظ على سعة علمه وحسن اختياره وتدبيره لم يجد فى زوايا ذاكرته ولا فى أوراقه أى دليل على الفحولة سوى ما احتفره من الجاهلية من مقولة ينسبها إلى امرأة أرسلتها مثلا سائرا: «قالت امرأة فى الجاهلية تشكو زوجها: زوجى عياياء طباقاء وكل داء له دواء» (١ :٦٠). كان يجب أن تكون هذه رواية امرأة، ويجب أن يكون موضوعها ـ كما هى الحال مع غيرها ـ العملية الجنسية وإلا لفقد الفحل قيمته البيانية : فلا غرو إذن أن «جعلوا ذلك مثلا للعى الفدْم الذى لا يتجه للحجة» (١ :٦٠). ويجب أن نتذكر أن «الفدم» هو «العى عن الكلام فى ثقل ورخاوة وقلة فطنة» (١ :٦٠). جميل هذا الشاهد، صح أم لم يصح ، ولعل المرء يدرك أنه لابد أن يأتى من امرأة للمكانة الدونية التى يحتلها العى وتحتلها المرأة نفسها مقارنة بفحول البيان [٣] ، فالفصيح والخطيب البليغ والشاعر لابد أن يكون رجلا وفحلا معا، وما سوى ذلك فامرأة أو حيوان عياياء؛ (حتى خطب النكاح تختلف عن غيرها فقد «قال الهيثم بن عدى لم تكن الخطباء

تخطب قعودا إلا فى خطب النكاح» [١ :٦٥]) . يجب على المرأة أن تكون أقرب إلى الأرض من سمو الفحل .

وبما أن المرأة قد جُرِّدت من آلة البيان فإنها لاشك ستقترب كثيرا من الحيوان؛ ليس فقط لأن الفحل سيحتاج الناقة وحسب ، بل لأن اللسان أيضا هو الذى يميز الإنسان عن غيره ، وينقل الجاحظ عن خالد بن صفوان قوله: « ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممثلة أو بهيمة مهملة » (١ : ٩٥) . من هنا تصبح علاقة المرأة بالإشارة مهمة ، على أنها لن تحظ بما للإشارة من مكانة علوية ، بل ستصبح مجرد إشارة فقط تدل على المعانى بمحض وجودها . أى أنها ستتبوأ مكانة النصبة ـ خامس الدلالات على المعانى ـ وهى « الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد ... فالدلالة التى فى الموات الجامد كالدلالة التى فى الحيْوان الناطق » (١ : ٤٥) . ثم يأتى دور الصمت والأرض فى الدلالة على المعانى ، فيقول:

« فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأوَّل : سل الأرض فقل: من شق أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتباراً » (١ : ٤٥ ـ ٤٦).

ولسوف نرى أن الصمت والأرض والغرس والشُّقوق على ارتباط وثيق بالمرأة ، ذاك لأن الجاحظ سلب المرأة لسانها ومنحه للفحول نتيجة لذلك . إلا أن الناقة ـ الأنثى والحيوان ـ ستبقى جزءا من اللسان، لأن الجاحظ يتخير حركة ذيل الناقة ليصف بها حركة لسان الفحول: فقد قيل: « سمعت أعرابيا يصف لسان رجل فقال : كان يشول بلسانه شولان البروق » . ولكى لا يلتبس الأمر على القارئ الفحل فإن الجاحظ شديد الحرص على شرح المفردات المهمة ، فيقول: « البروق الناقة إذا طلبت الفحل فإنها حينئذ ترفع ذنبها » (١ :٩٥).

فالجنس إذن هو أساس البيان والخطابة ، ولابد أن يكون للمرأة فيه النصيب الأكبر . حتى حينما يكون لها من الحكمة نصيب فإنها لا تفارق العملية الجنسية ، فالجاحظ حينما يذكر لقمان وكيف « كانت العرب تعظم شأنه» ، فإنه لا يجد بدا من ربطه بالمرأة وقلة عقلها ،مستشهدا بشعر النمر بن تولب ليعلق عليه قائلا:

«وذلك أن أخت لقمان قالت لامرأة لقمان إنى امرأة محمقة ولقمان رجل منجب محكم، وأنا فى ليلة طهرى ، فهبى لى ليلتك ففعلت ... فوقع عليها فأحبلها بلقيم» (١ :١٠٣ ـ ١٠٤) .

لقمان حكيم فلابد أن يكون فحلا !

ومثلما أن العى يحتل مكانة دونية فإن المرأة لارتباطها به ستحتل المكانة نفسها؛ كما أنها ستتصف بالحمق كأخت لقمان وامرأته . و ما إن تعرض أخت لقمان للجاحظ حتى يبدأ بتتبع معنى الحمق وارتباطه بالأنثى ، فيقول: « والمرأة إذا ولدت الحمقى فهى محمقة » . ويفيض فى إيراد الأمثلة والشواهد على المحمقات حتى يصل إلى قضية « أبو حمزة الضبى» الذى « لبغض البنات» « هجر خيمة امرأته .. حين ولدت له ... بنتا» (١ : ١٠٤) . دعنا نقف عند كره البنات لحظة لنتدبر خطة الجاحظ واحتياله ، إذ إن هذه القضية تكاد تكون تحولا مهما . فالجاحظ يقول فى الجزء الثالث:

«وجه التدبير فى الكتاب إذا طال أن يداوى مؤلفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حظه بالاحتيال له ، فمن ذلك أن يخرجه من شئ إلى شئ ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرجه من جملة ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم» (٣ :١٨١) .

فما أهمية هذا التدبير وما أهمية هذا الاحتيال؟ وهل له علاقة بالعي و بالمرأة ؟ لعل ههنا ـ ونحن نخرج من باب الى باب ومن شيء إلى آخر ومن الفحل الى الأنثى ـ مايبرز تدبير الجاحظ واحتياله. ولعل ههنا أيضا ما يسلط الضوء على دور المرأة فى (البيان والتبيين) ويوضح فى الوقت نفسه علاقتها بالحيوان. وهنا أيضا سنأتى بنص طالما أشرنا إليه وأرجأناه.

فبعد حادثة أبى حمزة الضبى وكرهه لامرأته وبنته يخبرنا الجاحظ باحتيال آخر، ويسوق تبريره للاحتيال على القارئ ويعتذر عن إخراجه من باب إلى باب. على أن هذا ليس هو بيت القصيد، بل الأهم هو تحديده لبيئة المرأة التى يجب أن تقر بها وتسكنها؛ فبعد دراما أبى حمزة الضبى المأسوية يقرر الجاحظ أن «هذا الباب يقع فى كتاب الإنسان من كتاب الحيوان وفى فضل ما بين الذكر والأنثى تاما». ههنا يرسل الجاحظ المرأة الى بيئتها الطبيعية (أوطبيعتها)، يرسلها إلى الحيوان، إلى بيئة البهيمة عديمة اللسان الفصيح؛ فمكانها كما يقول «يقع» هناك، لكن ما لايقع هناك هو حضورها ههنا فى كتاب يعنى بالبيان والتبيين، هذا الحضور الذى يقول عنه «ليس مما يدخل فى باب البيان والتبيين»؛ فلماذا هى هنا؟ إحدى الإجابات المعقولة (دعنا نرجئ جواب الجاحظ قليلا) أنه بحاجة للأنثى حتى تعطيه معنى العى والفحل، فهو ينقلها من بيئة إلى أخرى، ويستحضرها من بيئتها ليجلب معها الحيوان باستمرار، بل ويربطها به لغيهما؛ ثم إن موضوع اللسان الفصيح وإشارات خاص الخاص هى المرأة، فلابد أن تهاجر من بيئتها لتعين البيان. ولما كانت هذه تبريرات نستطيع قراءتها من خلال أمثلته وشواهده، من خلال نسيج (البيان والتبيين)، فإن الجاحظ يضيف إليها تبريرا آخر أهم. يقول ابن بحر بعد أن اعتذر عن حضور المرأة فى هذا الباب:

«لكن قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب. لأن خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم كان ذلك أروح على قلبه وأزيد فى نشاطه إن شاء الله» (١:١٠٥).

هذا التبرير يقع بين إفاضته على المحمقات ومنجبات البنات وبين ذكر الأمم البائدة، بين لقمان وعاد وثمود وبين مأساة أبى حمزة الضبى . وياله من تبريرفى مكانه هذا.

قد لانستغرب كثيرا إرسال المرأة إلى الحيوان؛ فمنذ البداية والعى مستبعد ومستعاذ منه. وقد أرسل كل ما من شأنه أن يعيق البيان إلى الحيوان(١ :٣٤ـ ٣٥). كما أن كل الإرهاصات والإشارات تومئ إلى علاقته بالمرأة، وأن البيان مقصور على الفحول من الرجال. وبالتأكيد لن يكون للمرأة دور إلا بقدر؛ كأن تأتى له بمفردة مهمة حتى لو كانت من الجاهلية؛ أو تكون موضوعا لشواهد الإشارة ودليلا على معرفة خاص الخاص التى يضن بها علينا لأنها ليست من باب البيان والتبيين (١ :٤٤). دعنا نستعيد هذا القدر: إن سبب إدخال المرأة وما يعنيها فى باب لا يعنيها يتطابق تماما مع وضعها إذ يقول:

«قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب إذا طال، لبعض العلم كان ذلك أروح على قلبه وأزيد فى نشاطه إن شاء الله».

تكمن أهمية المرأة إذن فى كتاب (البيان والتبيين) فى خدمتها للقارئ «الفحل» (مثلما تكمن المرأة فى الإشارة خدمة لخاص الخاص). وهو بحاجة ـ كلما طال جده وجهده فى طلب العلم ـ إلى من يروح «على قلبه» ويزيد «نشاطه»، ولا ألذ وأشهى طبعا من تفتل الكواعب والنواهد وتثنيهن حتى لو كن «المحمقات». فهذا الفحل المرهق بحاجة ماسة إلى من يرفه عنه ويريح عناءه. ولذلك فهى تأتى من بيئتها لتحمل القارئ وتخفف من همومه؛ تأتى لمتعته وإمتاعه. من هنا يأتى

دور المرأة الهامشي والمهم في آن. ولا داعي لإيراد الأمثلة والشواهد التي ينبو عنها الذوق السائد والتي يوردها الجاحظ من حين إلى آخر للترفيه عن قارئه مما جعل محقق الكتاب، برغم تبجيله وتعظيمه للجاحظ يحتج قائلا: «وقد أتى الجاحظ في هذه القطعة بما لا ينبغي أن يكون من مثله على جلالته وعلو قدره» (٣: ١٩٢). ونحن سنكتفي بالتعامل مع ما ينبغي أن يكون من مثله (وهل يستطيع أن يتجنبه والمرأة جزء جوهري لا من البيان وحسب بل هي المعاني)؛ أي سنقتفي أثر الجاحظ، في استحضار ما يخدم القارئ ويرفه عنه. ولسوف نجد المرأة في كل مناسبة وكل موضع قريبة من حيوانها وعلى أرضها.

فالمرأة، فيما يخص اللسان، أشبه ما تكون بالحيوان لكنها فيما يخص البيان أقرب ما تكون من مادته الشهية. وحينما اختتم الجاحظ باب اللسان فإنه لم يجد عن المرأة بديلا؛ فهو يقول:

«أنكح ضرار بن عمرو الضبي ابنته معبدا بن زرارة» وأوصاها بقوله: «يابنية أمسكي عليك الفضلين. قالت [وهي الجاهلة]: وما الفضلان؟ قال: فضل الغلمة [الانقياد للشهوة] وفضل الكلام»(١: ١٠٨).

ليس غريبا أبدا أن تكون هذه النصيحة مناسبة للمقام بكل إيحاءاته البيانية والجنسية. فالمرأة ليس من شأنها الكلام ولا الشهوة طالما أنها وجدت للترفيه عن الفحل الذي يقول ويشتهي، وهذه النصيحة لا شك أنها ترفع التهمة عن الأعجمية، أم ولد جرير، فالكلام محظور عليها وعلى غير الأعجمية! ويحرص الجاحظ على التعريف بضرار هذا، وكذلك لم يجد بدا من ربطه بالمرأة لتأكيد بيانه. فهو «الذي لما قال له المنذر: كيف تخلصت يوم كذا وكذا وما الذي نجاك» لم يجد ضرار نفسه بديلا عن المرأة، إذ قال: «تأخير الأجل وإكراهي نفسي على المق الطوال»(١: ١٠٨). ولعل إعجاب الجاحظ بهذا البيان وحسن اختياره هو الذي دفعه ـ من باب الحرص على المعرفة ـ إلى شرح المفردات المهمة: «المقاء المرأة الطويلة والمق جماعة النساء الطوال»، ثم لا ينسى الحيوان لكنه يرجئه إلى آخر الشرح استدراكا: «والمق أيضا الخيل الطوال». غير أن هذا المعنى ليس هو المقصود بجواب ضرار بن عمرو، لأن إخوته لأمه هم الذين أنقذوه ذات يوم حتى إنه «رفع عقيرته بعكاظ فقال: ألا إن خير حائل أم، ألا فزوجوا الأمهات. وذلك أنه صرع بين القنا فانشل عليه أخوته لأمه حتى أنقذوه»(١: ١٠٨). ليس غريبا أن ينتهي باب اللسان على أعتاب باب الصمت، فهما نقيضان في معركة البيان والتبيين، وليس مصادفة أن ينتهي باب اللسان وضرار بن عمرو يتأرجح بين الحياة والموت، بين المرأة / الحائل والفناء؛ فالمرأة والموت هما الصمت المطبق.

وعندما يلج الجاحظ باب الصمت نحسب أن هذا هو البيئة المناسبة للمرأة، طالما أنه يربطه بكل القيم المضادة للبيان ويسمه بكل العيوب والمثالب الشائنة، إذ إن المتأدبين« كانوا يعيبون النوك والعي والحمق وأخلاق النساء والصبيان»، واستقرت كل هذه المساوئ في أشهر كلماتهم وأمثلتهم السائرة. حتى المعلم لم ينج من هذه العيوب لارتباطه بالأنثى ارتباطا غير ترفيهي. فيستشهد الجاحظ بشعر صقلاب في ذم المعلمين: «وكيف يرجى العقل والرأي عند من / يروح على أنثى ويغدو على طفل»ثم يفيض بالشواهد والأمثلة. فهاهم الحكماء قد أجمعوا على أن «لاتستشيروا معلما ولا راعي غنم، ولا كثير القعود مع النساء»، وقالت الحكماء: «لا تدع أم صبيك تضربه، فإنه أعقل منها وإن كانت أسن منه»(١: ١٣٩). من الطبيعي عند الجاحظ أن الأنثى متى أسنت فإن اللحن ـ الذي هو زينتها وهي كاعب ـ يصبح مذموما، أما العقل فإنها لم تحصل على شيء منه، ولذلك سيكون حتما عقل صغيرها أكبر من عقلها، فهي بإنجابها قد خسرت قدّها المفتول الذي يعد وسيلة بيانها فما بقي لها شيء[٤]. والجاحظ وهو يورد هذه

الحكم البليغة لاشك أنه يتبنى صدق مضمونها إذ يأتى بها شاهداً على بيان الفحول ودليلاً دامغاً ليس على عى المرأة وحسب، وإنما أيضا على ضعف عقلها وعلى تأثيرها السيىء على من يرتبط بها لغير غرض الترفيه. فهو يدافع دفاعا مستميتا عن طبقة معينة من المعلمين «العلماء» (مربى أبناء الخلفاء خاصة) وعن رعاة الغنم، لكنه لم يتفوه ببنت شفة حول ما قيل من حِكَم فى دونية المرأة (١ :١٤٠)، ثم إنه سيستعيد هذه الحكم كلما أعرض له المعلم وكلما طرق مجال العلم والعقل.

وبرغم أن الجاحظ يرى مكان المرأة المناسب مع الحيوان، فإنه يحتفظ بها دائما خلف كثافة البيان والتبيين؛ فهى مثله وشاهده، وهى موضوع تندره ووسيلته فى الترفيه عن قارئه الفحل، وهى قبل هذا وذاك أقرب الصور لوصف بيانه وألفاظه ومعانيه طالما أن الجوارى معانى والألفاظ معارض. أما فيما يتعلق بما أسماه «باب ماقالوا فيه من الحديث الحسن الموجز المحذوف القليل الفضول» ـ وهذا عنوان يكاد يكون قانونا أخلاقيا للمرأة فى (البيان والتبيين) على ما نرى فيه من وصايا توجه المرأة لترك الكلام فإن الجاحظ ، وعلى مساحة خمس صفحات متتاليات ، يورد ٤٧ بيتا من الشعر كشواهد ، جميعها فى المرأة ، نمثل لها ـ وليس بأدلها ـ بقول الهذلى : « كرّوا الأحاديث عن ليلى إذا بعدت / إن الأحاديث عن ليلى لتلهينى » (١ : ١٥٣).

ولما كان الجاحظ بن بحر بحرا هائجا فإنه لا شك قد أغرق المرأة وخنق صوتها ، فهى إما فى بيئتها مع الحيوان الدال بالنصبة وإما مادة لفحولة الفحول . لكنه أيضا حريص على لحنها ولثغها فى شبابها، فهى تتحدث بليغة فى جسدها وبمحض تركيبتها البيولوجية؛ فهذه الحضرمية فى الجزء الثانى تعيد لنا صورة الكواعب والأرض فى شقوق أنهارها فى الجزء الأول ، فإن دلت الأرض هناك اعتبارا لا حوارا ، فإن الحضرمية هنا تجسد الدلالة نفسها ؛ فتدل على المعنى اعتبارا لا حوارا . يقول الجاحظ : « قال تجردت حضرمية لزوجها ثم قالت : هل ترى فى خلق الرحمن من تفاوت ؟ قال : أرى فطوراً» (٢ : ١٥٥) . أما الرواية الثانية فندعها وإن كان بيانها أبلغ وأبين . ولئن قصر الجاحظ بيان المرأة على الدلالة بالنصبة وربط هذا البيان بالوقت (العمر والجسد) فمن المجحف بحق الجاحظ أن نزعم أنه لم يورد من بيان لسانها شيئا ؛ فدعنا نتتبع المواقع القليلة التى تكرم بها الجاحظ علينا وعلى المرأة ونقل لنا فصاحتها . على أنه يمهد لظهورها وهى تفتض كثافة (البيان والتبيين) بتعجب واستغراب . فيقول:

« ومن أهل الدهاء والنكراء ومن أهل اللسن واللقن والجواب العجيب والكلام الفصيح والأمثال السائرة والمخارج العجيبة (هند بنت الخس) وهى الزرقاء، و (جمعة بنت حابس)».

وكأنه بهذا التمهيد ينكر على أهل الدهاء والنكراء فصاحة البيان . إذ إن البيان لا يمت بصلة لبيئة النساء . لكن الجاحظ برغم ذلك يعترف ويقر بأن هند وجمعة من أهل البلاغة. فهل تغير طرح الجاحظ فى كتابه؟ وهل سنرى امرأة على خلاف ما كشف لنا عنها فى كتاب الفحول والفحولة؟ وهل ستتغير دلالة المرأة بالنصبة إلى دلالة باللفظ واللسان؟

لنر إذن كيف يؤكد الجاحظ بيان أهل النكراء والدهاء من النساء! فعلى ندرة استنطاقه المرأة وقلة امتداحه لها، حيث يقتصر على ما يوحى بدونيتها، لاشك أن هذا أحد المواقع النادرة التى تستقدم فيها المرأة من الحيوان إلى البيان. فقد تبتعد المرأة فيه عن الأرض قليلا، ولعلها ترتفع عن الدونية إلى مركز الفحولة. إلا أن الجاحظ يفيض عليها من بحره ليؤصل ما عهدناه، فهو يختار أمثلة وشواهد لا بد أنه تجشم من أجل جمعها المصاعب الجسام. يقول الجاحظ: «قال عامر بن عبد الله الفزارى: جمع بين هند وجمعة»، فماذا سيكون موضوع هذا الاجتماع بين أهل الدهاء والنكراء من

فصيحات العرب! «فقيل لجمعة أى الرجال أحب إليك؟». هذا هو إذن الموضوع الذى يجب أن تجتمع عليه فصيحات العرب ! إنه الفحل فى أعظم صوره؛ لكن على المرأة ذات الدهاء أن تكون بمستوى النكراء، وأن تكون فصيحة حصيفة تتبع «سر» البيان والبلاغة، سر لكل مقام مقال! وعليها إذن أن تتحدث بما يليق بمقام هذا الفحل الذى «لا يقرع أنفه». فكان جوابها ــ وهى ثانى أهل الدهاء والنكراء ــ «الشنق الكبد[شديد الشوق]، الظاهر الجلد، الشديد الجذب بالمسد». هذا هو غاية طموح المرأة حينما تأتى من الحيوان إلى البيان، ولسوف تترجم هند هذه الصفات إلى كلمات أبين وأبلغ حينما تجيب عن السؤال نفسه. لكن قبل أن ننتقل إلى هند يجب أن نتذكر أن جمعة أتت من الحيوان لتجيب عن هذا السؤال فقط، إذ بعد هذه الفصاحة والبلاغة يسقط ذكر جمعة من (البيان والتبيين) تماما.

أما هند فتبقى معنا قليلا لأنها أكثر أهمية وأبين بلاغا . فماذا كان جوابها عن « أحب» الفحول ؟ هى أيضا لم تخالف الخط العام والعرف وطموحات المرأة . «قالت : القريب الأمد ، الواسع البلد ، الذى يوفد إليه ولا يفد» (١ : ١٧٠) ، ثم يسقط ذكرها على مدى ست صفحات لتنطق ثانية ، مترجمة كلمات جمعة . فماذا كان موضوع فصاحتها الجديدة ، وما دليل بيانها؟ لاشك أنه الموضوع نفسه ، لكن هذه المرة سيكون المثال أبرز واللسان أبلغ : « وقال الخس لابنته هند : أريد شراء فحل لإبلى » . فماذا كان جوابها وقد لاح الحيوان الفحل لداهية العرب : « قالت إن اشتريته فاشتره أسجح الخدين ، غائر العينين ، أرقب ، أخرم ، أعكى ، أكوم ، إن عصى غشم وإن أطيع تجرثم» (١ :١٧٦) . إن القارئ لأوصاف هذا الفحل ليشعر بتجسده أمامه ، حيوان غشوم هائج يوحى بهياجه تتابع الأوصاف المفردة بين الأوصاف المركبة ، كأن هندا تستحضره فى ألفاظها ، فهل نحن بهذه القراءة قد حملنا النص مالا يحتمل؟ ربما! لكن انظر كيف يحتال الجاحظ بكل ما أوتى من قدرة ليورد هذا الموقف مباشرة قبل نص آخر يربط به فحل الحيوان مع فحل الإنس، ثم يربطهما معا بأهل الدهاء والنكراء، مما يجعل الجنس مادة للبيان كى يناسب المقال المقام عضويا. من هى هند هذه؟ لم يكتف الجاحظ بتعريفه لها فى الصفحات السابقة، بل إنه بعد وصفها للفحل يقول: « وهى التى لما قيل لها: ما حملك على أن زنيت بعبدك؟ قالت: طول السواد وقرب الوساد»(١ : ١٧٦). لاشك أن هذا المقال هو غاية الإيجاز والدلالة، ولدلالته ولاهتمام الجاحظ بوصل السياق بين أوصاف الفحل وعمله، فإنه (على غير عادته فى بتر السياق وتفسير المفردات المهمة) انتظر هذه المرة حتى «زنت هند بعبدها» وأكمل الحدث، ثم عاد إلى تذكر عادته فى تفسير المفردات فشرع يفسر مفردات الفحل؛ ولم يخلّص دهاة النساء ولا هند من بيانهن ومن الفحول إلا «السواد» فى جوابها إذ تولاه الجاحظ بالشرح والتحليل حتى استقر على أنه «السرار». هذا التركيز على فصاحة المرأة وارتباطها بالفحل يؤصله ذكر النساء النواسك من الخوارج؛ فهو يكتفى بذكر أسمائهن دون أن يورد شيئا من أخبارهن(١ :١٩٤ ـ ١٩٥). ولعل لهذا السكوت ما يبرره؛ فليس (البيان والتبيين) هو باب المرأة إلا بقدر. ثم لعله لم يجد هذا القدر عند غير هند وجمعة؛ فغيرهن لم يسألن عن الفحل والفحولة؛ ولذلك كان الاحتيال على القارئ والترفيه عنه أوجب والإحجام عن ذكر بيان النساء أكرم[٥].

ومادمنا بصدد الاحتيال فلا ضير من إيراد ما يتندر به الجاحظ حول الموضوع، إذ إن هذا التندر لا يكاد يفارق المرأة، مثلما يتشبث بها بيان الفحول. فمثلا قد يخفى من يتوسط فى خطبة بعض النساء حقيقة ومهنة الفحل المرتقب، مثل:

«قول القائل حين سئل عن رجل فى تزويج امرأة فقال: رزين المجلس، نافذ الطعنة، فحسبوه سيدا فارسا، فنظروا فوجدوه خياطا، فسئل عن ذلك فقال: ما كذبت، إنه لطويل الجلوس، جيد الطعن بالإبرة»(١ :١٨٣).

لعل هذا من باب الاحتيال للقارئ والترفيه عنه الذى يرى الجاحظ أنه من ضرورات التأليف القصوى، لكن الجاحظ يزعم أن هذا من الكذب والاحتيال المذموم. والسؤال هنا هو: لماذا الاحتيال المذموم والاحتيال المرغوب لايدوران إلا حول المرأة؟ ويجب أن نذكر هنا أن هذا الموقف لم يحصل أبدا، وإنما هو مجرد مثال يوردونه على من يحتال باللفظ على غير المعنى، فلم يجدوا ما يلائم المقام سوى قضية النكاح والفحولة . ألم يستقدم الجاحظ المرأة من الحيوان للترفيه عن الفحل المرهق، ويحتال له ليخرجه من باب البيان إلى باب الحيوان؟ ثم ألم يزعم الجاحظ أن الألفاظ معارض وأن المعانى جوار: فكيف ينفك اللفظ عن معناه، كيف لايكون كل فحل قريباً من جاريته؟

ولا يقتصر استقدام المرأة على مثل هذه المواقف الهزلية، بل إنه يجاوزها ليتدخل فى العداوة والعدل والإنصاف والسياسة؛ والجاحظ يحرص على وجودها حيث يستغرب المرء حضورها، لكنها مع ذلك تحتفظ بدورها متسقا منتظما:

« قال ودخل رجل من قيس عيلان على عبد الملك بن مروان فقال: زبيرى عميرى والله لا يحبك قلبى. قال: يا أمير المؤمنين إنما يجزع من فقدان الحب المرأة. ولكن عدل وإنصاف»(١ :٢٠٠).

فإذا كان التراث يحمل صدق هذه المقولة فإنه أيضا يحمل صدق نقيضها؛ بل إن جل ما وصلنا هو جزع الفحل على الحب. وما اختيار الجاحظ لهذا المثال (الذى يكرره عدة مرات) إلا ليستحضر المرأة من البيئة التى حبسها فيها، حتى تتدخل فى قضايا الإنصاف التى لا تعنيها مثلما تتدخل فى باب البيان الذى ليس بابها، كأنما البيان بدون المرأة عى، بل كأن العى لفظ لا معنى له، معرض لا جوارى فيه. ثم إن عبد الملك نفسه حينما كتب إلى الحجاج إثر إساءته إلى أنس بن مالك لم يجد كلمة تعبر عن سورة غضبه وتشفى غليله سوى عورة المرأة: «يابن المستفرمة بعجم الزبيب والله لقد هممت أن أركلك برجلى ركلة تهوى بها فى نار جهنم...» (١ : ٢٠٥). أما ابنه سليمان حين طلب من الخطباء شتم «ابن المستفرمة بعجم الزبيب»، وقد أفاضوا، لم يعجبه شىء سوى شتم ابن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى حين قال فى الحجاج:

« كان عدو الله يتزين تزين المومسة ويصعد المنبر فيتكلم بكلام الأخيار. فإذا نزل عمل عمل الفراعنة وأكذب فى حديثه من الدجال». فقال سليمان لرجاء بن حيوة: «هذا وأبيك الشتم. لا ما تأتى به السفلة»(١ :٢١٢).

لكن كل ما نقله الجاحظ لم ترد به المرأة سوى ما استحسنه سليمان. فمن الغريب أن تخلو الخطب الأخرى من الإشارة للمرأة ، ومع ذلك يصمهم سليمان بالسفلة. ولعل سبب ذلك أن ما استحسنه من ابن أبى بردة هو استهلاله خطبته بالمومسة، ومع المومسة والفراعنة يقترب الجزء الأول من النهاية. ولعلنا نجد فى الجزء الثانى ما يعيد للمرأة لسانها.

لا يكاد الجاحظ يدخلنا هذا الجزء حتى نجد أنفسنا وجها لوجه مع «الفحل الخنذيذ» الذى هو أعلى هرم طبقات الفحول، إذ إن «الخنذيذ هو التام»(٢ :٤). ولا غرو فى ذلك إذ إن هذا الجزء هو تطبيق جسدى للبيان الذى نظّر له الجاحظ فى الجزء الأول وبيّن آلاته

وعيوبه. ومادمنا فى الموضوع نفسه فلا بد أن تتجمل المرأة بالحلى نفسه، فلا الخطب العظام كالشوهاء والبتراء ولا أسماء القصائد الجليلة المحككة كالحوليات. والمقلدات والمحكمات والمنقحات، هى وحدها التى ترتبط بالمرأة، بل إن سبب تسميتها بالأسماء الأنثوية هو أيضا ما يجعلها أقرب للمرأة من حبل الوريد. فهم كما يقول الجاحظ: « كانوا يسمّون تلك القصائد» بتلك الأسماء « ليصير قائلها فحلا خنذيذا ».

وحينما ينتقل إلى عنصر الاستماع والتفهم يعيدنا الجاحظ مباشرة إلى علاقة الفحل بالأنثى. ولذلك، فإن وضعها لن يتحسن عما كانت تتمتع به فى غير هذا المكان. فهذا أبو الحسن يروى حال امرأة سألت زوجها: «مالك إذا خرجت إلى أصحابك تطلقت وتحدثت، وإذا كنت عندى تعقدت وأطرقت ». لاشك أن هذه المرأة تقول بكلمات مختلفة: لماذا تمارس الفصاحة والبيان لغويا مع الفحول وتصبح عييا عندى (ولعله معها يصبح فحلا جسديا). هذه المرأة جاهلة، فهى بطبيعة الحال تستغرب هذا التصرف ولا تعلم أن الجاحظ قد جعل بيانها جسديا فقط وسلب منها اللسان والعقل، ولعل فى حدّة جواب زوجها ما يؤكد استعلاء الفحول على الإناث، فهو يقول مجيبا: «لأنى أجل عن دقيقك وتدقين عن جليلى»(٢ :١٩). فالمرأة إذن بيانيا وعقليا دون مستوى الفحول، والرجل هو منتهى البيان والعقل وهى منتهى العى والحمق. وما مهمتها إلا الترفيه عن طالب العلم الفحل الذى يستقدم المرأة من الحيوان ليجدد نشاطه ويريح قلبه. ولعل هذه المرأة التى تطلب البيان من زوجها قد جاوزت حدود بيئتها الطبيعية مما جعله يحتد غضبا فى جوابه، وسنعرف عما قليل أنه كان يطبق منهجا تربويا معرفيا معها. والأفضل أدبا منها التى تراعى حرمة المقال والمقام هى بنت الحارث؛ فهى قد تحاشت ذكر النساء حينما سئلت عن «لذة أبيها»، إذ أجابت بأنها فى «إدمان الشراب ومحادثة الرجال»(٢: ٤٣). فالرجال وهم أصحاب الفحولة البيانية هم أولى بتبادل الحديث من تبادله مع من دلالتهن «بالنصبة » الجسدية. وإذا رجعنا إلى الجزء الأول وجدنا أن «بنت الحارث»، والرجل بجوابه لزوجه يطبقان منهجا بيانيا أساسه المقام والمقال، فليكن الرجل فحلاً مع الفحول وأحمق مع الحمقى:

«تحامق مع الحمقى إذا مالقيتهم
ولا تلقهم بالعقل وإن كنت ذا عقل»

«وإنّ عناء أن تفهم جاهلا
ويحسب جهلا أنه منك أفهم»

(١ : ١٣٨-١٣٩).

ولئن كان استقدام المرأة من الحيوان للترفيه عن طالب العلم مفاجأة لا مبرر لها فى الجزء الأول، فإن هذه المفاجأة تحظى بالتعليل المناسب فى الجزء الثانى. فالمرأة لا تمت بصلة لبيان اللسان ولا لسبل الاتصال والمعرفة. بل هى مادة جسدية مهمتها الترفيه البحت عن طالب العلم. ولذلك، يجب استبعادها (فى حضورها) كلما كان الأمر جللا كالعملية التعليمية والتأديبية وكالأمور الفكرية البلاغية. من هنا كانت النظرة الدونية للمعلمين لأنهم على ارتباط غير ترفيهى بالمرأة، ومن هنا كانت أبلغ وصايا التعليم والتأديب تقول لمؤدب الأولاد - فحول الغد -: «روهم من الشعر أعفه ومن الحديث أشرفه ... وجنبهم محادثة النساء»(٢ : ٣٦). لا شك أن أعف الشعر هو ما استبعد الأنثى وأقصاها، ولا شك أن جواب الرجل لزوجه هو تجسيد لهذه القاعدة التربوية، ولعله أيضا دليل آخر على أن الصمت أحرى بالمرأة لا بالأعجمية فقط، وبذلك يكتسب صمت المرأة المشروعية الرسمية. وهنا يستعيد الجاحظ ما كان قد ذكره سابقا فى ذم المعلمين وعدم استشارة النساء، إلا أنه يضيف أيضا أن المرأة لايمكن أن تكون خلا وفيا. فبعد سر

تأديب الفحول و«لذة» الحارث، هذا سليمان بن عبد الملك لا يحتاج للحسان ليضع فيهن بيانه وطاقة لسانه ـ آلة فحولته ـ وإنما هو بحاجة لفحل آخر يودعه أسراره. يقول :

«قد ركبنا الفاره، وتبطنا الحسناء. ولبسنا اللين حتى استخشناه ... فما أنا اليوم أحوج إلى شيء أحوج مني إلى جليس يضع عني مؤنة التحفظ»(٢ : ٤٣ ـ ٤٤).

فالحسناء هي ههنا ثالث المتاع وكلها مرتبطة ارتباطا عضويا . فهذا أولا الحيوان (الفاره) ثم على إثره جاءت الحسناء ، ثم الملبس ، وعلى إثر الجميع جاء الفحل الذى هو أهل لأسرار سليمان ! وكل هذا يدين المرأة ؛ فهي ترتبط بالحيوان، و بالترفيه، وبعدم الثقة التي لا يجدر بها إلا الفحل؛ فهي بعد ذلك كله مادة الاستبطان والترفيه [٦] وتبكى على الحب . ليس مصادفة إذن أن يكرر الجاحظ ما قد سبق و أورده عن علاقة المرأة بالعدل والإنصاف ، بل ويزيد عليها رواية عمر بن الخطاب رضى الله عنه مع أبى مريم الحنفى؛ حيث قال عمر:

«والله لأحبك حتى تحب الأرض الدم المسفوح. قال: فتمنعنى لذلك حقا. قال: لا. قال : لا ضير ، إنما يأسف على الحب النساء»(٢ :٤٤).

ولتأصيل دونية المرأة، وإثبات أنها لا تعدو الدلالة بالنصبة، فإن جمالها وضع فى أدنى أطراف جسدها: «جمال الرجل فى لمته وجمال المرأة فى خفها»(٢ :٤٣؛ ٣: ٥١). قد نستغرب بكاء المرأة فى جواب أبى مريم، وموضع جمالها، لكننا حينما نتطرق لعلاقتها بالأرض سنجد أن الأرض والخف أجزاء لا تتجزأ من خطاب المرأة، وأن أبا مريم قد ربطها مع الأرض من حيث يدرى أو لا يدرى.

وتخلى المرأة عن لسانها وارتباطها بالحيوان وبماديتها الترفيهية لا تكفى بيان الجاحظ وتبيينه؛ بل هو يرى فى تجريدها من غرائزها «الطبيعية» ونزولها على رغبة أبيها وزوجها ـ مثلما تتجرد من ملابسها للفحل ـ يرى فى كل ذلك قمة الفصاحة وغاية البيان. فهذا عبد الله بن جعفر يوصى ابنته بلغة بليغة تناسب المقام، وتستحق لذلك الاقتطاف:

«يابنية إياك والغيرة فإنها مفتاح الطلاق، وإياك والمعاتبة فإنها تورث الضغينة، وعليك بالزينة والطيب ...»(٢ : ٤٥).

لعلنا لم نقتطف من (البيان والتبيين) أبلغ من هذه المقولة بكل معايير البلاغة طرا؛ فهى من حيث المقام امرأة فى ليلة عرسها، وعلاقتها بالفحل والرجل لا تحتاج إلى تدليل، ثم إنها تثبت أن علاقة الفحل بالمرأة علاقة متعة فقط؛ فإن عاتبته فقد زادته عناء وتعبا فى حين أن مهمتها الترفيه عنه، يضاف إلى ذلك أن المعاتبة بحاجة للسان والمرأة المثالية مسلوبة البيان؛ وتقتصر مهمتها فى النهاية على «وقت السحر» ، حيث البيان لا يعبأ باللثغ واللحن والعيوب الأخرى، ولذلك فهو يخبرها بما يجب عليها: عليك بالطيب والزينة. لا شك أن هذه هى نصيحة الرجل الفحل المجرب، وما تقديمه لأسباب الطلاق إلا تأصيل لعدم «شيئية» المرأة، فهى كالحيوان، قمة مآسيها عدم ارتباطها بالفحل؛ ولذلك يجب عليها أن تتخلى عن غرائزها الطبيعية كالغيرة والمعاتبة للحبيب: لعلنا ننسى أن الفحل ليس الحبيب؛ فهو يطلق امرأته لأنها لثغاء أو أعجمية أو لاتمسك عليها فضل الكلام. ولعل الطلاق هو أكبر المحن التى قد تلم بالمرأة، والسبب يكاد يكون واضحا: فهى لاتملك مقومات الإنسان وآلة بيانه. لكن هذه النصيحة توحى بحيوانية الرجل أيضا، وبهذا فهو يرتبط بمصدر الفحل اللغوى: حيوان يجيد الضراب جسديا وبيانيا؛ والرجل الذى يسلب المرأة حقها فى الغيرة لا شك أنه دون مستوى الإنسانية. ولئن كان

الجاحظ قد صرح بأن الغيرة والحسد هما جوهرياً أنثويان، فإنهّ هنا يجرد المرأة من هذا الجوهر. يقول فى (رسالة الجد والهزل): «الحسد أنثى لأنه ذليل والعداوة ذكر فحل لأنها عزيزة ...»(١٤٨). ولعله بتجريد الأنثى من غرائزها يحاول أن يجعلها أقرب إلى الحيوان.

ولما كانت هذه هى «حال» المرأة بيانا فمن الطبيعى أن تبدو محاربة ثقافيا ومعرفيا وغرائزيا. ولعل أخطر آثارها هى مايتصل بالحقل السياسى. فهى لاتخرب العقول وتهلك المرء وحسب؛ بل إنها هى السبب الرئيسى فى المحن السياسية وانهيار الدول والحكومات. ولا أدل على هذا الدور من بلاغة عبد الله بن الزبير حينما بلغه مقتل أخيه مصعب. ولبلاغة مقولته يتخيرها الجاحظ دليلا على حسن البيان:

«إن مصعبا قدّم أيْرُه وأخر خيره وتشاغل بنكاح فلانة وفلانة وترك حلبة أهل الشام، حتى غشيته فى داره...»(٢: ٤٧).

وليس أدل وأبين على دونية المرأة وإبعادها من عدم تسميتها، حيث اكتفى الجاحظ بـ «فلانة وفلانة» وهذا قمة المسخ. والأفضل منه معاوية ؛ فإنه لم يستح من ذكر اسم السبب فى سوء سياسة ورأى زياد؛ يقول:

«من معاوية بن أبى سفيان إلى زياد بن أبى سفيان. أما بعد فإن لك رأيين: رأيا من أبى سفيان ورأيا من سمية، فأما رأيك من أبى سفيان فحلم وحزم، وأما رأيك من سمية فكما يكون رأى مثلها»(٢: ١٥٩).

لابد أن يكون رأى أبى سفيان أعظم وأحزم وأحلم من رأى سمية؛ ومن أين لسمية رأى! ومعاوية ينسب سوء التصرف للمرأة، تلك الأنثى التى يجب ألا يكون لها رأى؛ لأنه يريد الحط من رأى زياد وتصرفه بربطه بسمية التى هى أصلا لم تشر عليه.

كما لا يقتصر دورها على ماسبق بل تتعداه إلى حيث لا يتوقعه أحد. ولعل أعجب نوادر البلاغة وشواردها هى علاقة الأنثى بخصب الأرض وعشبها؛ فالجاحظ يورد حادثة فصحاء أعراب طىء الذين أرسلوا رائدا يبحث لهم عن الخصب والكلأ؛ ولما عاد وأخبرهم بلغة فصيحة لم يصدقوه فبعثوا بآخر أدخل المرأة فى وصفه للعشب فصدقوه ، فماذا قال هذا الآخر الفحل ؟ قال: « عشب ثأد مأد ، مولى وعهد ، متعارك جعد ، كأفخاذ نساء بنى سعد ، تشبع منه الناب وهى تعد » (٢: ٧٩) . لا شك أن هذا أفصح من سواه ؛ فهو قد ذكر نساء بنى سعد وعلاقتهن بالناب فجمع بذلك المرأة والحيوان (مادة الفحل) . فهل نحن محقون فى إيراد هذا الشاهد ، أم أننا نقرأ فيه رغباتنا ونسقطها من‌ثم على ما يحلو لنا ؟ لكننا نجد أن ارتباط المرأة بالأرض وبالخصب يطرد فى (البيان والتبيين)، ولولا أننا لا نريد كسر التسلسل الروائى فى (البيان والتبيين) لاستحضرنا صور الأرض جميعا فى هذا المقام، لكننا نؤثر التقيد بسردية الجاحظ حتى نرى كيف تتخلل المرأة هذا الكتاب مثلما يتخلل الفحل بلسانه . ثم لعلنا هنا نشير عرضا إلى أن ارتباط المرأة بالأرض ليس لسبب أقل من كون الخصب والأرض هما أرضية (البيان والتبيين) الخصبة :

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة» (١: ٤٧) .

وإذا تركنا الأرض برهة وعدنا إلى علاقة المرأة بالعى والحصر فإنها أيضا تأتى فى أسوا الظروف . فالجاحظ يستهل باب اللحن بوفادة عبيد الله بن زياد على معاوية الذى كتب بدوره إلى زياد: «أنْ قوّم»من لسان عبيد الله (٢: ١٠٩) ؛ فيبرر الجاحظ هذا العيب على أنه مرتبط بأمه إذ «كانت فى عبيد الله لكنة لأنه

نشأ بالأساورة مع أمه مرجانة...» (المرجع نفسه). وعبيد الله هذا (الذى قال مرة «افتحوا سيوفكم») هو الذى يترحم على عمر فيقول: «رحم الله عمر، كان يقول : لم يقم جنين فى بطن حمقاء تسعة أشهر إلا خرج مائقا [أى باكيا]» (٢: ١٢٦).

أما أجمل لحظات الحصر وأندرها فى أمثلة الجاحظ فلا تخلو أبدا من المرأة، إذ إن جميع ما أورده إما أن يدور حول خطب النكاح أو أن الفحول ستتطرق للمرأة لفك الحصر. فها هو مصعب بن حيان يخطب «خطبة نكاح فحصر. فقال لقنوا موتاكم قول لا إله إلا الله. فقالت أم الجارية: عجل الله موتك؛ ألهذا دعوناك» (٢:١٣٠). أم الجارية هى التى لا تعى علاقة المرأة بالموت وإلا لما قالت ما قالت، وهى نقطة سنعود إليها فيما بعد كى لا تفوتنا حادثة وازع اليشكرى، التى ستعيدنا إلى حادثة أبى رمادة وإلى علاقة الكلام بالطلاق. فقد طلب منه صعود المنبر خطيبا يوم الجمعة، فحصر ولم يجد بديلا عن المرأة لتفك حصره بكل ما تعنى كلمة «فك» من معان؛ يقول وقد صعد المنبر: «لولا أن امرأتى لعنها الله حملتنى على إتيان الجمعة اليوم ماجمعت، وأنا أشهدكم أنها منى طالق ثلاثا» (٢:١٣١) . لا يعلم المرء أيضحك على هذه المخلوقة العجماء أم يتأسى لها ؛ فلقد طال ترحالها فى (البيان والتبيين) : ترفه عن طالب العلم وقارئ الكتاب ، وتكابد فصاحة لسان الفحول وتصبح مادته الشهية، وتأتى للجاحظ بمعنى العى من الجاهلية، وتدلل على المعانى فى شكل الجارية ، وتفك حصر الفحول . ومادمنا بين خطب النكاح و الطلاق ، فلا ضير من استقدام الحيوان الذى يليق بهذا المقام . والجاحظ قد أورده حقيقة بين المقامين ، إذ يروى أن مولى خالد بن صفوان قال لمولاه:

« زوجنى أمتك فلانة . قال : زوجتكها . قال : أفأدخل أهل الحى حتى يحضروا الخطبة . قال : أدخلهم . فلما دخلوا ابتدأ خالد فقال : أما بعد فإن الله أجل وأعز من أن يذكر فى نكاح هذين الكلبين . وقد زوجنا هذه الفاعلة من هذا ابن الفاعلة» (٢:١٣٠) .

ولسوف تعيدنا نوار زوج الفرزدق إلى الصورة نفسها وهى تحكم بين فحلين . هذا البيان الفصيح لا يدل فقط على ارتباط الأنثى بالحيوان، وإنما أيضا يشير إلى الطبقية الاجتماعية ، فالمولى والأمة (وهما من ضعيفى البيان) لا نصيب لنكاحهما من التميز الاجتماعى . ولعل سبب بيان هذه الخطبة هى مراعاتها لقانون لكل (مقام مقال) . وسنترك الأمثلة البيانية التى تتعلق بالعملية الجنسية بشكل فاضح ، تلك الأمثلة التى يكاد يختم بها الجاحظ جزأه الثانى .

ولئن أنهى الجاحظ جزء بيانه الأول تاركا الرجل يتأرجح بين المرأة والموت ، ولئن أنهى جزأه الثانى بشعر غاية فى الإباحة، فإن صفحات جزأه الثالث تبدأ بالفحول الذين لا «تقرع أنوفهم» (٣:٢١) ، وهى مقولة لا يفتر الجاحظ من ترديدها . ولئن دار معظم موضوع هذا الجزء حول «العصا» فمرد ذلك أنها تحمل لجميع المناسبات وجميع الحيوانات وفحولها . فالعصا تقرع بها أنف « الفحل اللئيم إذا أراد الضراب» (٣ : ٢١) ، ثم إنها تحمل « للحية والعقرب والذئب والفحل الهائج ولعير العانة فى زمن هيج الفحول ، وكذلك فحول الجحور فى المروج» (٣: ٣٣) . فإذا كانت هذه هى علاقة العصا (وهى آلة من آلات البيان) بالفحول، فلا بد أن تكون المرأة قاب قوسين أو أدنى . فهذا ابن كناسة يقول : «فى شرط الراعى على صاحب الإبل: ليس لك أن تذكر أمى بخير ولا شر...» (٣: ٢٨) . ولئن كانت العصا على علاقة وطيدة بالخطابة والفصاحة، ومن ثم بالفحول والحيوان ، فلا بد أن تجسد خطورة الكلام على المرأة ولابد أن ترتبط بها مأساويا . فمما يستأثر بالأهمية عند الجاحظ (برغم أن لا علاقة لها بالبيان والخطابة) حكاية مروان بن محمد (آخر خلفاء بنى أمية ، أفصح

العرب وأبينهم)، فيقول إن مروان ـ حين أحيط بـه ـ «دفع البرد والقضيب إلى خادم وأمره أن يدفنهما فى بعض تلك الرمال، ودفع إليه بنتا له وأمره أن يضرب عنقها»(٣ :٣٤). لعله خشى عليها فحولة الفحول! ثم إن الحكاية تعيد لنا صورة الأرض وعلاقتها بالعصا ـ آلة البيان. ومع هذا القضيب يجتمع الفحل والأنثى والأرض. أليس مروان هذا هو الذى كتب إلى واليه على أفريقيا رسالة من إنشاء عبد الحميد فى ابتياع جارية:

«إن نهضت أثقلتها أردافها، وإن تكلمت تاقت إليها قلوب السامعين، منطقها رخيم، واسعة الصدر، دقيقة الخصر، قامتها مديدة، وأطرافها سباط، فرعها جثل أصله، متدل فرعه، قد جلل ظهرها كثرته، حتى ستر بسواده مشتل القلب، حسنة الثغر، لمياء الشفة، وطفاء الأشفار، جهمة المستقبل، فعمة المستدبر، تنوء بعجيزتها مقبلة مدبرة، خدلة الساق، ضخمة الركبة ، بلجاء مابين العينين، بعيدة مابين المنكبين، مضحكها أنيق، وخلقها وثيق، تخلط الجد بالخنث فى الكلام... قليلة الأهل»(عباس،١٩٧ـ ١٩٨).

ومادام أنه على هذه الخبرة بمكامن الجمال، لأن أوصافها هذه تجعلها نصبة قائمة، فلاشك أنه سيد النخاسين، وأنه لمعرفته هذه قد خاف على ابنته من أمثاله.

والجاحظ يشعر بالطمأنينة مع الفحول، فهو يطنب ويسترسل (وهو ابن بحر على أية حال) فى التمييز بينهم وبين أنواعهم ووسم كل منهم ومتى تفقأ أعينهم، حتى إن علامة الفحل تختلف عن علامة الحامى. والغريب أنه بعد هذا التمييز بين الفحول (فحول الحيوان لا الإنس) ينتقل مباشرة لزى النساء، وكأنه يحاول أن يثبت (بالمجاورة) العلاقة بين المرأة والحيوان، بين الفحل ووسمه من جهة وبين المرأة ووسمها من جهة أخرى: « وكان لحرائر النساء زى. ولكل مملوك زى، ولذوات الرايات زى» (٣ :٥٠ ـ ٥١). على أن هذه المجاورة لا تقتصر على الوسم والزى وإنما تجاوزها إلى علاقة المرأة بالخف وبالنعل . وليست هذه العلاقة علاقة جمال وبيان وحسب ؛ بل إنها أيضا علاقة تشبه علاقة بنت مروان بن محمد بالقضيب: «فإن النساء ذوات المصائب إذا قمن فى المناحات كن يضربن صدورهن بالنعال»(٣ : ٥٨). لعلنا هنا نستطيع أن نقارن بين بلاغة ابن الزبير اللسانية حين فجع بوفاة أخيه مصعب وبلاغة المرأة الجسدية. فمنذ الجزء الأول والمرأة محرومة من بيان لسانها، حيوان أعجم، والرجل فحل مصقع مفلّق. ولما المرأة كانت تتسم بالعجمة فلعل فى شاهد الجاحظ وتندره على وصايا العجم ما يجعل الارتباط بين العجمة والمرأة والنعل أكثر وضوحا: فالعجم تقول: «إذا غضب الرجل فليستلق وإذا أعى فليرفع رجليه» (٣ :٧٣). فالمرأة برفعها نعليها إلى صدرها لا شك أنها تشبه الأعجمى إذا خانه البيان، ولو من باب المجاز. إذن فالمرأة لاتهاجر من البيان إلى الحيوان وحسب، وإنما تنتقل جغرافيا إلى عجمتها وسوء بيانها.

لقد تعقبنا أثر المرأة فى رحلتها عبر أبواب البيان وطرقاته الطويلة المتعرجة؛ فرأيناها تأتى من الجاهلية لتعطى فحل الجاحظ معنى العى (نقيض البيان)، ورأيناها مادة شهية دسمة لطالب العلم، وتبعناها إلى بيئتها بيئة الحيوان، وشهدنا على آثارها السيئة فى التربية والتعليم، ورأينا كيف أنها السبب فى دمار وانهيار الدول والحكومات، كما شهدنا على قلة عقلها وعقم لسانها. فكان من الضرورى أن تهاجر إلى العجم ممتطية نعليها تارة ومتحلية بهما أخرى. وهى قبل هذا وذاك قد استخدمت جسدها وسيلة لبيانها. فيالها من امرأة ويال مالأدوارها من أهمية. على أننا لم نتحدث بعد عن أخطر علاقاتها لا بالفحل وحسب، وإنما بالحياة والموت. فإن

ألمح الجاحظ إلى علاقتها بالموت فى نهاية الجزء الأول فإنه يعود إليها مؤصلا ومفصلا فى الجزء الثالث. وما ذكر قضيب مروان بن محمد وابنته إلا قلباً لدور المرأة والفحل. فالمرأة هى البلاء ونذير الموت؛ بل هى الدنيا ـ والدة الموت. ولعل أجمل ما يلخص هذا الوضع هو قول عامر بن قيس حين يقول :

«الدنيا والدة الموت، ناقضة للمبرم، مرتجعة للعطية، وكل ما فيها يجرى إلى ما يدرى، وكل مستقر فيها غير راض بها، وذلك شهيد بأنها ليست بدار قرار» (٣ : ٧٤).

لا يصعب أبدا أن نجد من أوصاف المرأة ما يشاكل ويماثل أوصاف الدنيا، بل إن هذا التبدل والدول هو ما يجعلها دنيا، كما أنها كالمرأة تدل «بالنصبة». ولذلك كان من المناسب أن يحظى بيت «آكل المرار الملك» بالتقدير والانتخاب عند الجاحظ؛ فهو يقول:

«كل أنثى وإن بدت لك منها

آية الحب حبها خيتعور

[لا يدوم على حال]» (٣ : ١٦٢)

على أننا لا نحتاج إلى تجاوز الصفحات التى تلى مقولة عامر حتى نثبت علاقة المرأة بالموت، فالجاحظ يروى بعدها مباشرة قول الجارية لسليمان بن عبد الملك وقد رأته فى «زى عجيب» :

«إنك معنى ببيتى الشاعر...

أنت نعم المتاع لو كنت تبقى

غير أن لا بقاء للإنسان

ليس فيما بدا منك عيب

كان فى الناس غير أنك فان»

(٣ : ٧٤).

فهذه الجارية هى نذير الشؤم الذى يبشر بالموت، ولقد أدرك سليمان نفسه ذلك، إذ أجابها بقوله: «ويلك نعيت إلى نفسى» (المرجع نفسه). وهذا النذير هو دور تلعبه المرأة دائما فى (البيان والتبيين). وللتدليل على ذلك، هنالك ما يرويه الجاحظ عن حرقة بنت الحارث وكذلك عن «امرأة أعرابية».

فحرقة بنت الحارث «بكت» لا على الحب هذه المرة، وإنما لأنها رأت هانئ بن قبيصة، فقالت له :

«رأيت لأهلك غضارة . ولم تمتلئ دار قط فرحا إلا امتلأت حزنا» . أما ما يرويه عن الأعرابية التى «نظرت إلى امرأة حولها عشرة من بنيها » فإنها قالت لأبناء المرأة: « لقد ولدت أمكم حزنا طويلا » (٣:٧٥). ليس العلة بذلك صدق المقولة؛ وإنما هى من ينقلها ويبوح بها ، فالمرأة لم تسترجع لسانها إلا مع الموت والحزن . وهى دائما التى تستحضر الموت مثلما يستحضر الفحل المرأة ، وكأن المرأة بهذا الدور قد لعبت دور الدنيا التى تلد المآسى . ولا شك أن المرأة والدنيا والموت تجتمع فى قول أبى العتاهية الذى يقتطفه الجاحظ:

«يا خاطب الدنيا إلى نفسها

تنح عن خطبتها تسلم

إن التى تخطب غرارة

سريعة العرس من المأتم »

(٣ : ٩١).

ولئن كانت الدنيا والمرأة صنوين فلا شك أنهما سيشتركان بالداء وبالدواء ! فهذا رجل يسأل أم الدرداء أن تصف له الدواء لعلاج بلواه . يقول : « إنى لأجد فى قلبى داءً لا أجد له دواء ، وأجد قسوة شديدة و أملا بعيدا» . هذا الرجل (على عكس ما عهدناه من الفحول) يتوسم بالمرأة خيرا ؛ فكان لابد أن ينضح

جوابها بما في دنياها ، وأن تصف له ما تصفه الدنيا لخاطبيها ، فتقول « اطلع في القبور واشهد الموتى » (٣: ٨٠) . ولطالما اقترن الموت بالمرأة وهي التي تعشق الحياة والترفيه عن الفحل ، واقترنت المرأة والدنيا بالغدر والخيانة ، فإنها أيضا ستبكي موت الفحل وتضرب صدرها بنعليها عليه . فهاهي تبكي بعض الملوك ، فتقول:

« أبكيك لا للنعيم و الأُنس

بل للمعالي والرمح والفرس

أبكي على فارس فجعت به

أرملني قبل ليلة العرس»

(٣: ١٠٣).

وتكاد تكون المرأة ملازمة للحياة ملازمة الحياة للموت. أما وقد طال بنا الطريق، فلابد أن نقر ونعترف بسعة مجالات المرأة التي تزورها من حين إلى حين. فهي كالدنيا لا تترك فسحة إلا وتحط فيها. على أن أفضل العلاقات في (البيان و التبيين) هي التي تربط المرأة بالمجانين و المجانين العقلاء، على ما في ذلك من مفارقة. وما ارتباطها بالنوكى والحمقى والجفاة والأغبياء إلا مواقع يحتال بها الجاحظ للترفيه عن قارئه الفحل؛ وهو موضوع لا يمله، بل هو يجعل مثل هذه النوادر محطات استراحة على الطريق الطويل. فأول باب النوكى والحمقى هو فحل أبله معتوه يتزوج امرأة يخشى منها على شملته ونعليه، بل ونفسه، حتى تقترب منه ليشم عطرها فيثب عليها (٢: ١١٦). ثم نجد المجنون يشهد على امرأة بالزنا شهادة تحير بها ألباب أعقل العقلاء الفحول (٣: ١٨٨). والغريب في الأمر أننا لم نجد ولو حادثة واحدة (على طول الكتاب واتساعه) يشهد فيها عاقل أو مجنون على فحل من الفحول بالزنا، مع أن عملية الزنا تحتاج الفحل باستمرار، لكننا في المقابل نجد عدة مجانين يشهدون على المرأة. فبينما تصبح المرأة عرضة للعقلاء وللمجانين؛ يبدو الفحل حرا طليقا لا يحتاج لارتكاب هذه الجريمة الشرعية والأخلاقية.

فبعد أحداثهم المثيرة يطالعنا الجاحظ بكتاب الحجاج إلى الحكم بن أيوب، وهو كتاب يعيد إلى أذهاننا صورة الأب الذي يجرد ابنته من إنسانيتها حين يوصيها قبل نكاحها، ويعيد أيضا رسالة مروان بن محمد إلى واليه على إفريقية، كما يعيد حقيقة وضع المرأة ودلالتها بالنصبة. ولا شك أن كتاب الحجاج هذا لا يربط المرأة بالحمقى وبالمتعة والترفيه وحسب، وإنما يعيدنا إلى النخاسة ووضاعة المرأة، حتى وهي زوجة. يقول الجاحظ إن الحجاج كتب:

«إلى الحكم بن أيوب: أخطب على عبد الملك بن الحجاج امرأة جميلة من بعيد، مليحة من قريب، شريفة في قومها، ذليلة في نفسها، أمة لبعلها، فكتب إليه: قد أصبتها لولا عظم ثديها. فكتب الحجاج: لا يحسن نحر المرأة حتى يعظم ثديها» (٣: ١٨٩).

إن من ينعم النظر في هذه الرسالة وموضوعها ليجد أن الحكم بن أيوب من أحمق الحمقى، لا يعرف مواطن الجمال التي تجتذب الفحول عن قرب وعن بعد: غاية في الجمال وغاية في الذلة والعبودية لفحلها، تجمع بين شرف قومها وذلة نفسها، بين أنفة النسب وعبودية الذات. هذه المتناقضات هي أساس كونها متاعا لا زوجة! فليس من المستغرب أن لا يذكر الحجاج ما سيقدمه عبدالملك سوى ما هو معروف ضمنا ومتوقع من الفحل. وهذا إن لم يكن إجحافا فلابد أن يكون ضربا عاليا من الجنون. ولاريب أن مجيء هذه الرسالة على أعقاب علاقة المجانين بالأنثى وبالزنا له دلالته! ولتأصيل هذه الدلالة فإن الجاحظ ـ لعله عن قصد وحسن تدبير واختيار ـ يحتال لموضوع هذه الرسالة بين المجانين

وحكاية النخاس مع متغافلي العسكر (ولابد أن نذكر هنا بحقيقة مجاورة هذه الرسالة لعلاقة الفحل بالحيوان حقيقة لامجازا، علاقته بالبغلة وبالكلبة وبالغلمان، وهي التي اشمئز منها محقق الكتاب فيما أوردناه سالفا). يروى الجاحظ أن عليا بن إسحق بن معاذ ـ وهو مجنون ـ قد:

«جلس مع بعض متغافلي فتيان العسكر وجاءهم النخاس بجوارٍ فقال: ليس نحن في تقويم الأبدان إنما نحن في تقويم الأعضاء. ثمن أنف هذه خمسة وعشرون دينارا، وثمن أذنيها ثمانية عشر، وثمن عينيها ستة وسبعون وثمن رأسها بلا شيء من حواسها مائة دينار، فقال صاحبه المتغافل ههنا باب هو أدخل في الحكمة من هذا، كان ينبغي لقدم هذه أن تكون لساق تلك، وأصابع تلك أن تكون لقدم هذه، وكان ينبغي لشفتي تيك أن تكونا لفم تيك ... فسمي مقوم الأعضاء» (٣:١٩٢ـ ١٩٣).

هل ورود أقوال المجنون والمتغافل بعد رسالة الحجاج مصادفة أم أن الحالتين متشابهتان؟ لا شك أن أوصاف الحجاج لزوج عبد الملك هي تجميع لما فصله هذا المجنون وكأنه يحدد سعرها الذى سيدفعه الحجاج ثمنا لزوج ابنه؛ فهو لم يرد زوجاً وإنما ابتاع جارية. فالمجنون قد فصل ما أجمله الحجاج، ولئن كان الجاحظ يهزأ بحماقته ويسخر من جنونه ليرفه بذلك عن قارئه؛ فمن الأولى أن نسخر بتوصيف الحجاج للمرأة المناسبة، وهو الحكيم السائس. وبرغم اختلاف المناصب والطبقات الاجتماعية والرسمية، فإن الاثنين لا يختلفان عن بعضهما؛ فإن أدمج الحجاج فإن المجنون قد فصل وقوم تفريدا. فهل يصعب بعد هذا إرسالها إلى الحيوان؟

ولعل الأجدى الآن أن نستعيد علاقتها بالأرض قبل ربطها بالحيوان، فالجاحظ وهو يستهل موضوع (كلام في الأدب) لا يجد بدا من البحث عن علاقة المرأة بالرجل وبالحياة؛ فهي شر لابد منه كما يقول عثمان بن العاصي ببيان عجيب: «الناكح مغترس فلينظر امرؤ حيث يضع غرسه». ولئن كانت استعارة عثمان تتسم باللطف واللين فإن استعارة هند بنت عتبة أشد وأقسى؛ كيف لا وهي الأنثى/ الدنيا بكل شدتها وغدرها؛ تقول وقد استعادت الأنثى لسانها بعد طول استلاب: «المرأة غل ولابد للعنق منه فانظر من تضعه في عنقك»(٣:١٥٣). ليست صور الغرس والأرض من باب المصادفة؛ بل المرأة على علاقة وطيدة بالخصب والنبت، فقد وردت سابقا مقرونة بـ «أفخاذ نساء بنى سعد» التى ارتبطت أصلا بخصب الأرض، إلا أنه ليس كل خصب ونماء يستحب وليس كل أرض خصبة؛ فالأرض أيضا تأتي مع العي وسوء البيان. فهذا عبيد الله بن زياد:

« لما كلمه سويد بن منجوف في الهثهاث بن ثور قال له : يا ابن البظراء ، فقال له سويد: كذبت على نساء بني سدوس . قال : اجلس على إست الأرض . قال سويد : ما حسبت أن للأرض إستا» (٢ : ١٠٩) .

ولعلاقة المرأة بالنماء والخصب ، فإن أعرابيا بعد غرس عثمان بن العاصي وغل هند للعنق يستعيذ من المرأة والإبل إذ قال : أعرابي «ورأى إبل رجل قد كثرت بعد قلة فقيل إنه تزوج أمة فجاءته بنافجة ، فقال : اللهم إنا نعـــوذ بك من بعض الرزق» (٣ : ١٣٧) . ليس مصادفة أن تسترد امرأة الضبي زوجها « الضبي» عن طريق استعارة الأرض والغرس قبل أن يرسلهما الجاحظ إلى الحيوان . فالضبي لم يعد لابنته وامرأته إلا بعد أن سمع امرأته تقول :

« ما لأبى حمزة لا يأتينا

يظل فى البيت الذى يلينا

غـضبان أن لانلـد البنيـ

نا تالله ما ذلك فى أيدينا

وإنمـا نأخذ مـا أعـطينا

ونـحن كالأرض لزارعينا

ننبت ما قد زرعـوه فينا» .

قـال فـغـدا الشيخ حتى ولج البيت فـقـبل رأس امـرأته وابنتها» (١ : ١٠٥) . ولئن أصطلح الضبى مع امرأته فإن الجاحظ يسدل الستار على هذه المأساة الضاحكة بإرسال العائلة برمتها والموضوع كله إلى الحيوان محاولا بذلك ستر وحجب لابيـان الأنثى وحسب، وإنما حقـيـقـة أن البيان أمرمكتسب يقوم على الدربة والمران، وما منع المرأة من أصوله وسبله إلا برنامج مقنن، البرنامج نفسه الذى يجعل الجاحظ يستشهد بجعفر بن يحيى ويحبس توقيعات أمه :

«قال ذكرت لعمرو بن مسعدة توقيعات جعفر بن يحيى، قال: قد قرأت لأم جعفر توقيعات فى حواشي الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصارا وأجمع للمعانى»(١ : ٥٩).

لكنه لم يورد منها شيئا.

لقد كثر تكرارنا لارتباط المرأة بالحيوان، وقد أوردنا بعض الاتصال السياقى بينهما، ولعل الأجدر بنا أن نفرد ولو فقرة قصيرة نرى فيها كيف يزاوج الجاحظ بين الاثنين؛ فنوادر الجاحظ التهكمية والهزلية تكاد تقتصر على هذين المخلوقين. فـمن الجوارى تلك الرومية التى يعرض لها «همار» مولى زياد وهى تبحث عن مولاتها؛ يقول الجاحظ بن بحر:

«ودخلت جارية رومية على راشد البستى لتسأل به عن مولاتها فبصرت بحمار قد أدلى فى الدار، فقالت: «قالت مولاتى كيف أبر حماركم»(٢ :٩١).

فيـاترى لماذا تدخل الحـمـار هنا ليشكف لنا عى هذه المخلوقة؟ هل هى مجرد الصدفة؟ لعله كذلك. لكننا إذا استحضرنا أيضا حقيقة بيانية مهمة هى «المنزلة الثالثة»، حيث تأمر طالب البيان والخطابة (إن عجز) أن يتحول «إلى أشهى الصناعات إليك وأحقها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنزع إليه إلا وبينكم نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما شاكله»(١ : ٧٧) . وأضفنا إليها مهمة المرأة الترفيهية، وإن هذا الخطأ يرد فى «باب أن يأتى كل إنسان على قدر طبعه وخلقه»(٢ : ٨٩) ، إذا استحضرنا هذه الحقائق مجتمعة لابد أن تنتفى الصدفة ـ على الأقل فى احتيال الجاحظ واختياره لأمثلته ومجاورته لها فى سياق واحد ـ فلابد للحيوان أن يعرض للمرأة حيث ارتحلت وحيث حلّت وكلما أخطأت! وهذه امرأة أخرى يورد الجاحظ بيانها مقرونا بالحيوان لا لسبب يذكره(سوى وجودها فى باب الأرض وروادها) ، تقول: «أصبحنا ما يرقد لنا فرس، وما ينام لنا حرس»(٢ :٨٢). لكن الفرس مهم بالنسبة لها، فلا غرو أن يرتبط بالأنثى فى مسألة السرور: «قال قتيبة بن مسلم للحصين بن المنذر ما السرور؟ قال: امرأة حسناء، ودار قوراء، وفرس مرتبط بالفناء»(٢ : ٨٩) . ولا غرو أيضا أن يتبعه امرؤ القيس فيسقط صفات المرأة على الحيوان والحيوان على المرأة حين يجيب ببلاغة عن سؤال «أطيب عيش الدنيا»: «بيضاء رعبوبة، بالطيب مشبوبة، بالشحم مكروبة»(٢ :٩١). فكان لابد أن يأتى خطأ الجارية بعد وصف امرئ القيس هذا، فتكون بذلك فى بيئتها الطبيعية، قريبة من الحيوان حقيقة ومجازاً. حقيقة فى مشاهدتها للحيوان فى دار راشد البستى، ومجازا فى سياق يكتظ بالحيوانات على اختلاف أنواعها. حتى نوار زوج الفرزدق ـ حين سألها زوجها الفحل عن جرير ـ لا ترى بأسا من استحضار الحيوان فى صورة الكلب وهو يبول : «رأيتك ظلمته أولا ثم شفرت عنه رجلك آخرا»(٢ :٩٣). لعل نوار هذه قد استروحت رائحة امرئ القيس فى الصفحة السابقة وتذكرت حادثته مع زوجه

وسبب تسمية علقمة بـ «الفحل»(هامش٣)، فخافت من الطلاق مما جعلها تحجم جرير ليشفر عليه الفرزدق، لكنها لم تتنازل عن صورة الحيوان. فالكلب أولى إن لم يحصل الفحل! والحيوان يعترض طريق الأنثى حقيقة ومجازاً. فلقد اشتركت امرأة الحطيئة وابنته فى الاحتجاج على تحوله من بنى رباح إلى بنى كليب بالاستعارة نفسها، فالأولى تقول: «تركت قوما كراما». والثانية: «بئس ما استبدلت بنى رباح». إلا أنهما تجمعان (إن صحت روايات الجاحظ) على أن البديل هو «بعر الكبش»(١ : ٢,٣٨ : ١٥٦ـ ١٥٧). أما أبو مجيب فإنه يستهجن ارتباط الفحل بالحيوان ويقصر هذا الارتباط على غير الأشراف: «لا أرى امرأة تصبر عينيها ولا شريفا يهنأ بعيرا، ولا امرأة تلبس نطاق يمنة»(٢ : ٨٢). جميل أن يضع أبو مجيب البعير بين عينى المرأة ولباسها. وبما أن الفحل قد احتاج للناقة، فلعل فى بيان أم هاشم السلولية ما يجعل الناقة أشبه ما تكون باستكانة الأنثى فى (البيان والتبيين). تقول:

«ماذكر الناس مذكورا خيرا من الإبل أحناه على أحد بخير، إن حملت أثقلت،وإن مشت أبعدت، وإن نحرت أشبعت، وإن حلبت أروت»(٢ : ١٥٨).

لعل هذه هى أنثى الجاحظ فى (البيان والتبيين): إن لثغت أو حصر فحلها طلقها، وإن «أحيط» بالخليفة أمر بدق عنقها، وإن هاجرت فى طلب الفحل طافت القبائل، فما أثقل ما تحمله من أعباء معنوية وجسدية؛ لعل أثقلها طرا الفحل!

ولئن ارتبطت المرأة بالحيوان سياقيا فإنها ارتبطت به أيضا على مستوى الطرح البيانى. فإذا كانت سمات البيان الجيد والبلاغة المبينة هى «ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظاهر لفظه»(١ : ٤٧). فإن هذه السمة هى سمة النصبة التى تدل بمحض وجودها. ولعل هذا أبلغ وصف ينطبق على «حال» المرأة. إذ إن مجرد وجودها يدل؛ ويدل بأقل من القليل. ولعلنا لا ننسى ارتباط المعانى(الجوارى) بالألفاظ(المعارض). وإذا كانت المعانى«مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»(١ : ٤٣)فهل نستغرب أن طرحها الجاحظ فى «الطريق» فى كتابه (الحيوان) الذى يرسل له المعانى الجوارى باستمرار: «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى»(الحيوان، ٣:١٣١ ـ١٣٢؛ لم أكن لأشير إلى كتابه هذا لولا أن العجمى والقروى من سيىء البيان فى كتاب «البيان والتبيين»). لذلك فهى تدل بوجودها العينى، بينما حكم الألفاظ غير حكمها، فهى تحتاج إلى اللسان حتى تتعدد وتتجمل. ومن هنا كان بيان الفحل بلسانه وبيان المرأة بجسدها إذ «إن الصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان» والأرض من جهة الشقوق(١ : ٤٥ ـ ٤٦). والجاحظ يعيدنا إلى هذه القضية حين يقارن بين فحلين: الجميل البهى النبيل الشريف، والدميم الباذ الهيئة. فيرى أن الثانى سيكسب الفحولة ، فلو اجتمع عليهما الجمع «لتصدع عنهما ....و عامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم ولباذ الهيئة على ذى الهيئة » (١ :٥). لكننا إذا استعدنا عدم تسامح الفحول مع اللثغاء و ذات اللسان غير الكاعب الناهد ، اتضح أن بيان الرجل هو الذى يرفعه ، وجسم المرأة أوسنها هو الذى يضعها . برغم أن الجاحظ يحاول تبرير اختيارهم للثانى على أنه شىء فى طبع الناس المرتبط أبداً «بتعظيم الغريب»(١ :٥٠). والحقيقة أن « باذ الهيئة»أصلاً متهم بعدم البيان لأن كل فصيح يرتقى طبقياً وهذا يتفق مع ما مثلنا له سابقاً، ثم إن ردة الفعل ذاتها لو لم ترتبط بالسلم الطبقى لما افترضت الخطابة والبيان فى ذوى الحسب والشرف والنسب (حتى اللثغ منه الشريف وغير الشريف). ثم إذا اتسم بيان المرأة بتثنيها وبقدها ـ بجمالها العضوى ـ فإن جمال الرجل يرتبط بوسائل البيان ، بالأشداق والصوت : « قيل لأعرابى : ما

الجمال ؟ قال: طول القامة وضخم الهامة ورحب الأشداق وبعد الصوت »(١ : ٦٧). فالرجال كما يقول ضمرة :

« لا تكال بالقفزان [مثل جارية مروان بن محمد] ، وإنما المرء بأصغريه : لسانه وقلبه»(١ : ١٣٤ : ٩٦) .

ويكاد الجاحظ يتفق مع غيره في أن تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات إنما يكمن بمنطقه وعقله ، وهما خصيصتان وهبهما الله له إذ « أعطى الله الإنسان ... الاستطاعة والتمكن و.... فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة» (١ :٤٠). يأتي هذا الاعتراف بعد عدة نقاط مهمة تؤكد أهمية آلات البيان والنطق والعيوب التي قد تصيبها . إلا أن الغريب في الأمر أن الجاحظ كلما استرسل في سردها وشرحها يتوقف ليرسلها إلى الحيوان إلى غير رجعة . فهو عندما يتحدث عن « نزع الزنوج ثناياهم» وسوء «الفلع» في عملية البيان يصر على خسارتهم الفادحة، فيقول:

«وأما أصحاب الفلع فإنهم قالوا نظرنا إلى مقدم أفواه الغنم فكرهنا أن تشبه مقادم أفواهنا مقادم أفواه الغنم . فكم تظنهم حفظك الله فقدوا من المنافع بفقد تلك الثنايا . وفي هذا كلام يقع في (كتاب الحيوان) » (١ :٣٤_٣٥).

يؤكد الجاحظ هنا أن للحيوان (البهيمة والكتاب) علاقة بسوء البيان ، كما يصر على أن للبيان منافع جليلة من فقد البيان فقدها .

ثم تبدأ إرسالية الجاحظ وبعثاته تشق طريقها إلى الحيوان ، حقيقة ومجازا : أي في كتابه وفي الكائن الحي . ولما كان اللسان هو آلة البيان الأولى فإنه سيرتبط حتما بالبهيمة إن لم يحسن تأدية وظيفته ، وهنا يحيل الجاحظ إلى حيوان آخر ، حيوان صاحب المنطق (أرسطو) ، فيقول :

« يؤكد ذلك صاحب المنطق فإنه زعم في (كتاب الحيوان) أن الطائر والسبع والبهيمة كلما كان لسان الواحد منها أعرض كان أفصح وأبين وأحكى لما يلقن ولما يسمع...»(١ :٣٥).

وإذا أمعنا النظر في هذه المقولة وجدنا أن الجاحظ يتبناها حينما يصف لسان الفحل بالكبر والطول وكيف أنه يضرب به أرنبة أنفه ويشول به شولان البروق ، بل «ويقولون كأن لسانه لسان ثور» (١ : ٥٩) . ولاغرو أن يستمد الشاعر المفلق والخطيب المصقع أهم صفاته من الفحل . واللسان لابد أن يؤدي وظيفة الفحولة وإلا كان الصمت أفضل ، بل إن فضل الصمت يقتصر على هذا السبب وحده . فمعاوية « لم يتكلم ... على منبر جماعة مذ سقطت أسنانه في الطست» (١ : ٣٤) . ولعل المنابر والأسنان لا ترتبط بالبيان وحسب ، بل إنها على علاقة وطيدة بالمرأة : « وقال أبو الحسن المدايني لما شد عبد الملك أسنانه بالذهب قال : لولا المنابر والنساء ماباليت متى سقطت » (١ : ٣٤) . على أن معاوية أكرهته الظروف الجسدية ، فالصمت ـ عدو الفحولة وسمة المرأة ـ قليل المنافع ، وفضله لا يجاوز صاحبه ، ثم الأهم أن « طول الصمت يفسد البيان »(١ : ١٥٠) إضافة الى أنه ينافي العلم والمعرفة:

«والإنسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف إلى العلماء ومدارسة كتب الحكماء يجود لفظه ويحسن أدبه . وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير » (١ :٤٨) .

هذا هو إذن فضل البيان على الصمت ، وما أولئك الزنوج الذين خلعوا ثناياهم لعدم التشبه بالحيوان

إلا أقرب ما يكونون من الحيوان . ولهذا وجب شرعا إرسالهم إلى (الحيوان) . وكل من فقد أسنانه فقد اقترب إلى الزنوج وإلى الصمت : ولعله مازال يتابع المرأة إلى بيئتها ، فهو يقترب منها كلما ساء بيانه وفقد آلاته.

إن أقل ما يمكن أن نستنتجه من هذا الطرح هو ما أكده الجاحظ فى أكثر من مقام : أهمية البيان معرفيا وسياسيا وطبقيا واقتصاديا وارتباط نقيضه بالحيوان . لكن ليست هذه هى الأماكن الوحيدة التى يرسل منها الجاحظ إلى الحيوان ، بل إن هناك زنوجا من نوع آخر : هناك المرأة . فهى أيضا تحظى بهذا الشرف الرفيع ، ولعلنا لا نستغرب ذلك إذ إن كل ما وصفه الجاحظ من شروط البيان محظور على المرأة . لكن اللطيف فى الأمر أن إرسالها يتم فى مواقع حساسة . فإن تحدثنا عنها وعن الضبى سابقا ، فإن الجاحظ أيضا يرسلها بعد وصف بشار والأعشى لجمالها ، وهى حقيقة تؤكد أن البصر غير اللسان ولا علاقة له بالبيان :

«وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر [صفات المرأة الجمالية فى الغداة والمساء] مالا يبلغه تمييز البصير . ولبشار خاصة فى هذا الباب ماليس لأحد سواه ولولا أنه فى كتاب (الرجل والمرأة) وفى «باب القول فى الإنسان» فى كتاب (الحيوان) أليق وأذكى، لذكرناه فى هذا الموضوع»(١ :١٢٦).

لماذا يذهب الإنسان إلى الحيوان؟ ولماذا هو أليق وأذكى هناك؟ سندرك أن هذه الإرسالية هى نوع من الحجب والستر المنظم، ولسوف نعرف أن المرأة يجب ألا تكون فى باب البيان والتبيين؛ فهى لا تملك من مقومات اللسان شيئا، مادام طال صمتها والصمت آفة البيان. وهى دون بيانها ستصبح إنسانا أعجم (=حيوانا) لأنها حبست عن كل ما من شأنه أن يدرب بيانها لتختلف به عن الحيوان. فالعلم محظور عليها ومعلمها يجب أن يكون أصغر منها سنا وهى متهمة فى كل مكان. ولما كانت هذه هى أسباب علاقتها بالحيوان فإن ارتباطها بالإنسان تأتى من طبيعة الخلق غير البيانية:

«ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العلم الكبير لأنه يصور بيده كل صورة ويحكى بفمه كل حكاية ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم ويأكل الحيوان كما تأكل السباع وإن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا»(١ :٣٩).

لعل هذا ما يربط المرأة بالإنسانية، إذ إن تمام هذا النص هو ما يحرم المرأة من إنسانيتها ويبقيها حبيسة مع جميع أجناس الحيوان. فالجاحظ يقول:

«وإنما تهيأ وأمكن الحاكية بجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكن وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة».

وإذا أعدنا قراءة النص من البداية وجدنا أن الإنسانية تقتصر على اللسان والعقل. والمرأة محرومة من الاثنين، ولذلك فهى تبقى تصور «كل صورة» بيدها لا بفمها، بقدها لا بلسانها. هى كالحيوان تدل بالنصبة. ولئن «قالوا: القلم أحد اللسانين»(١ : ٤٥) فإن المرأة محرومة من هذا أيضا، فقد كان يقال: «لا تعلموا بناتكم الكتاب ولا ترووهن الشعر»(٢ : ٩٢).

ولعل ما يؤكد حرمان المرأة من البيان بل خطورته عليها، حادثة يتيمة يوردها الجاحظ وبعضها موضع التبجيل، ولا يربطها كما حدث مع غيرها بالفحولة الجنسية، لكنها الحادثة الوحيدة التى تشير بوضوح إلى أن البيان ليس مقصورا على الفحول؛ فما تظنهم يفعلون وقد أدركوا هذه الحقيقة التى طال حبس الجاحظ لها؟ فإذا استرجعنا إرسال الضبى وامرأته وابنته إلى الحيوان

بعدما رفعت تهمة العى عنها شعرا، لاشك أننا سنتوقع عملية مشابهة هنا؛ لكن آمالنا تخيب وطموحات المرأة تحبط:

«قال: وقامت امرأة من تغلب إلى الحجاف بن حكيم ـ حين أوقع بالبشر فقتل الرجال والنساء ـ فقالت له: فض الله فاك. وأصمك وأعماك. وأطال سهادك وأقل رقادك. فوالله إن قتلت إلا نساء أسافلهن دمى. وأعاليهن ثدى. فقال الحجاف لمن حوله: لولا أن تلد مثلها لخليت سبيلها»(١ : ٢١٣).

لا يستطيع الفحل أن يعفو عمن يهدد بيانه، خاصة إذا كان التهديد من جهة الآخر. الحجاج، وهو الحجاج عفا عن بعض من أراد قتلهم لبيان أحدهم، والحوادث المماثلة كثيرة، لكن ههنا، وهى الحادثة اليتيمة، لم تحظ بما حظى به الفحول لمكانتهم البيانية، بل إنه ربط قتلها صراحة ببيانها. ولعل الغموض فى مخافته من أن «تلد مثلها» يشير إلى أنه يخشى أن تلد نساء بينات اللسان، لا حيوانات «أعجميات» تقتصر مهمتهن على «وقت السحر».

الهوامش:

(١) والفحولة من المصطلحات النقدية القديمة؛ إذ إن الأصمعى يعرف تميز الفحل من غيره بأن «له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق»، وهذا تعريف يستحضر الحيوان مباشرة؛ غير أن النقاد حاولوا أن يشرحوه دون العودة إلى أصل الاستعارة والعملية الجنسية. فهذا إحسان عباس يكاد يطبق الحز على المفصل حينما قال إن الفحولة « تعنى طرازا رفيعا فى السبك وطاقة كبيرة فى الشاعرية وسيطرة واثقة على المعانى وإن لم يفصح الأصمعى عن ذلك كله» . وإذا عرفنا أن المعانى هى الجوارى عند الجاحظ ـ كما سنرى ـ فلاشك أن السيطرة عليها بكل ثقة هى أقرب المعانى ، بل إن الفحل والجارية سيرتبطان ارتباطا وثيقا ؛ ولذلك سيكون اعتراض عبد الله سالم المعطانى على تحليل عباس اعتراضا لا مبرر له (انظر المعطانى ، **أثر البيئة فى المصطلح النقدى القديم** (٢٣٤ـ٢٣٥) . على أن الفحولة والأبكار (معان وألفاظ) لا زالت تعيش فى وعينا ولاوعينا لدرجة تثير التناقض أحيانا والسخرية أحيانا ؛ فتأمل عبد الملك مرتاض وهو يعيد لنا كلمات عبد الحميد الكاتب نفسها حين يتعرض حديثا لموضوع السرقات : «الشاعر حر فى طرق مجال الأفكار ، وفى افتضاض الألفاظ الأبكار وغير الأبكار ، طالما كانت اللغة موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس طرا» (**علامات** ، ٧٤) . ياترى هل كلمات مرتاض تقول إن اللغة موروث اجتماعى بين الناس ؟ أم أن استعارات الشاعر وفحولاته تقول إن اللغة موروث للفحل فقط وإن «الناس طرا» هم الذكور ، فالنصف الآخر من «الناس طرا» هم مجرد وجود يدل بالنصبة الجاحظية ، وجود موروث مهمته « الافتضاض» . لا أكثر ولا أقل !

(٢) ولعل ابن رشيق قد اتبع نهج الجاحظ حينما ربط بعض عيوب الشعر بالجوارى؛ يقول: «ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذى يستحسن فى الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة ... ومنه ـ أعنى الزحاف ـ مايستحسن قليله دون كثيره، كالقَبَلِ اليسير واللثغ ... ومنه ما يحتمل على كره، كالفدع والوكع والكزم فى بعض الحسان»(العمدة،١ : ١٣٩).

(٣) لعلنا لو استحضرنا مناسبات تسمية بعض الفحول نضىء أكثر فأكثر أسباب الفحولة وعلاقاتها بالمرأة والطلاق؛ فابن رشيق يروى أن امرأ القيس سأل امرأته أن تحكم بينه وبين علقمة بن عبده «فحكمت عليه لعلقمة، فطلقها، وتزوجها علقمة فسمى الفحل لذلك؛ وقيل : بل كان فى قومه آخر يسمى علقمة الخصى [علقمة بن سهل]»(العمدة، ١ : ١٠٣). ومهما يكن سبب التسمية، فكلا الحالين يعتمد على الأنثى والجنس فى تحصيل اللقب.

(٤) ولئن كان يقال : «لاتعلموا بناتكم الكتاب ولا ترووهن الشعر»(٢ :٩٢). فإن تعليم المرأة يكاد يكون فى شكله ضدا لشكل تعليم الأولاد الفحول؛ إذ إن من يعلمها يجب أن يكون أصغر منها سنا، ولعل هذا يتناسب مع رأى الجاحظ فى أن صغيرها الذكر أكبر منها عقلا. والجاحظ يورد حادثة الوليد بن عبد الملك حينما مر «بمعلم صبيان فرأى جارية، فقال: ويلك، مالهذه الجارية! قال: أعلمها القرآن. قال: فليكن الذى يعلمها أصغر منها»(٢ : ١٠٦).

(٥) فالمرأة الفصيحة من غير النساك ترتحل وتهاجر للترفيه عن الفحل، والجاحظ لا يجعلها أى أنثى ، بل هى أنثى الفحل على وجه التحديد ، هى للرجل جلنفعة (ناقة قد أسنت ومازال فيها بقية) كى تدل بالنصبة، يقول: « خطب رجل امرأة أعرابية، فقالت له: سل عنى بنى فلان وبنى فلان. فعدت قبائل، فقال: وما علمهم بك ؟ قالت: فى كلهم قد نكحت. قال: أرى بك جلنفعة، قد حزمتك الحزائم قالت:لا،ولكنى جوالة بالرجل شمريس»(٢ : ٩٢ ـ ٩٣) .

(٦) ولعل حرص الجاحظ على التسلسل والعلاقة بين المرأة والحيوان قد جعله يقتبس هذه المقولة ويترك ما قاله هشام بن عبد الملك فى الموضوع نفسه ، والجاحظ نفسه يورد النص فى مكان آخر : « وشكا هشام بن عبد الملك ما يجد من فقد الأنيس المأمون على سره ، فقال : «أكلت الحلو والحامض حتى ما أجد لهما طعما ، وأتيت النساء حتى ما أبالى امرأة لقيت أم حائطا ، فما بقيت لى لذة إلا وجود أخ أضع بينى وبينه مؤونة التحفظ » (**رسالة الجد والهزل** ، ٧٠) .

المراجع :

الجاحظ ، عمر بن يحيى (أبو عثمان) . **البيان والتبيين** (دار الكتب العلمية : بيروت ، لبنان ، دون تاريخ) ٣ أجزاء. (فى نهاية الجزء الثالث هناك عبارة تقول : «وكتب بعض حواشى هذا الجزء إبراهيم بن محمد الدجلمونى الأزهرى عفا الله عنه») .

ـ **فلسفة الجد والهزل** (دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد ، ١٩٨٩) تقديم وشرح محمد على الزعبى .

ـ **رسائل الجاحظ : الرسائل السياسية والأدبية والكلامية** (دار مكتبة الهلال : بيروت ، ١٩٨٧ م) تقديم وشرح وتبويب على أبو ملحم .

ـ **البخلاء** (دار المطبوعات الحديثة : جده ، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ م) ، تقديم محمد عفيف الزعبى .

ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون** (دار الجيل : بيروت ، د . ت) .

ابن رشيق ، الحسن (أبو على) ، **العمدة** (دار الجيل : بيروت ، ١٩٨١ م ، الطبعة الخامسة) تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد .

صمّود ، حمادى . **التفكير البلاغى عند العرب** : أسسه وتطوره إلى القرن السادس (المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس ١٩٨١ م) .

عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبى العلاء . دراسة وإعداد إحسان عباس (دار الشروق للنشر والتوزيع : عمان ، الأردن ، ١٩٨٨ م) .

ـ العسكرى، الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال) . **كتاب الصناعين : الكتابه والشعر** (دار الكتب العلمية : بيروت ، ١٩٨٤م، ط٢) ، تحقيق مفيد قميحة.

ـ مرتاض عبد الملك . **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص** ، علامات فى النقد الأدبى (النادى الأدبى الثقافى بجدة) ١ : ١٩٩١م ، ص ص ٦٩ ـ ٩٢ .

ـ المعطانى ، عبد الله . **أثر البيئة فى المصطلح النقدى القديم فى : قراءة جديدة لتراثنا النقدى** ، المجلد الأول (النادى الأدبى الثقافى بجدة : جدة ، المملكة العربية السعودية ١٩٩٠م) ص ص ٢٢٧ ـ ٢٥٣ .



جماليات الصورة السردية
فى أخبار (الأغانى) وحكاياته
أبو الفرج الأصفهانى قاصاً

عبد الله السمطى



« إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد
وليس التسميع على الإطلاق »
(بيار جانيه)

توطئة

.. لأبى الفرج الأصفهانى سحر خاص فى ثقافتنا العربية، عن طريق كتابه الفذ (الأغانى). والكتاب معروف مشهور. وهو عمدة فى مجال ثقافتنا العربية.

ويتمثل سحر أبى الفرج، داخل هذا الكتاب، فى أنه قطع (وألغى) نظرتنا التاريخية (العلمية) التى ننظر بها إلى مصادر التراث العربى، فنحن نصنفها دائماً فى إطار هذه النظرة القاصرة، لا نرى فيها سوى تراجم، وسير، وأخبار، ونكت، ولمع .. إلخ، ونقف عند هذا المستوى فحسب. وقد انسحبت هذه النظرة بالطبع إلى كتاب (الأغانى)، غير أنى أرى غير ذلك.

فـ (الأغانى) يتضمن الحياة العربية بكل ما فيها، من أساطير وحكايات وقصص وأمثال وأشعار وخطب، ويصف لنا هذا التضمن الجانب الروحى ـ فضلاً عن المادى ـ لهذه الحياة. أبو الفرج فى كنزه هذا يفتح لنا الأفق لقراءة شخوصه قراءة إبداعية فاحصة، لا قراءة تاريخية أو علمية؛ فقد استطاع أن يقيم حواراً، بأسلوبه، مع هذه الشخوص، واستطاع أن يحولها إلى أقنعة ورموز فى عالم تمثيلى أليجورى باده، يتسامر معها وينادمها، يستحضر التاريخ لا ليؤرخه، ولكن ليعيد صياغته صياغة إبداعية ـ كما سنرى ـ برغم الوثائقية (التسجيلية)، و«العنعنات» التى تروى بها أخباره وحكاياته. وإذا كنا، فى هذه القراءة، نحاول استنطاق (الأغانى) عن طريق

تحليل جماليات الصور السردية والكشف عن أنماطها، فإن هذا التحليل يتركز على قراءة الأخبار والحكايات، ويحاول أن يكشف ـ بالدرجة الأولى ـ العناصر القصصية التى ينطوي عليها موروثنا، بكل أنماطها وظواهرها؛ وهى العناصر التى مهدت لظهور كتاب آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو كتاب (ألف ليلة وليلة) والتى برهنت على براعة أبى الفرج الأصفهانى القصصية حيث إنه لم يكن محايداً تماماً فى رواياته، وإنما كان يصوغها صياغة قصصية جديدة.

ـ ١

.. جاء فى مقدمة (الأغانى)، على لسان أبى الفرج:

«فى طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وكل منتقَل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه، والمنتظر أغلب على القلب من الموجود، وإذا كان هذا هكذا، فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ له بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجد إلى هزل، أنشط لقراءته وأشهى لتصفح فنونه»[١].

هنا يتراءى لنا نهج أبى الفرج فى كتابه؛ إنه يقدم كتابا إبداعيا، واعتمد مادة خاما متوارثة شفاهيا على ألسنة الرواة، وأعاد صياغتها بحيث يتحقق فيها هذا «الانتقال» وهذا المستوى «الطبقى» المتفاوت أسلوبيا من الخبر إلى القصة إلى الجد إلى الهزل، الذى يرغب إليه القارئ فى نزوعه إلى كشف «المستجد» و«المنتظر». نبدهنا هنا رؤية أبى الفرج الحصيفة التى لم تعتمد الترتيب والتصنيف، حتى يخرج بمؤلَّفه من منهجيته و«علميته» ليضعه فى مصاف الكتب الإبداعية، لا فى مصاف الكتب التأريخية أو كتب التراجم، فقد «ألحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره»[٢].

يضع أبو الفرج المتلقى «المسرود له» فى حسبانه، ويصوغ الأخبار والحكايات صياغة فنية، لا تسجيلية، تظهر فى عدة أمور: ..

أولها: تغيير حوادث الخبر أو الحكاية من «رواية» إلى أخرى، حيث يرويها بطرق متنوعة.

ثانيها: التدخل فى أسلوب الحكاية المروية سواء بالحذف أو بالإضافة أو بالتعديل.

ثالثها: اختيار أسماء الرواة تبعاً لأهمية الخبر أو الحكاية وإيهام القارئ بصحة هذه الأسماء، وصحة ما روته أحياناً أو كذبه.

أبو الفرج، إذن، مؤلف «منشئ نص»، لا راوٍ يحول ـ فى معظم الأحيان ـ الخبر إلى حكاية والحكاية إلى قصة ـ لا بمفهومها الحديث[٣] ـ حيث ينقل الحكاية من حكاية واقعة إلى حكاية تخييلية، ومن ثم يتم انتقالها إلى قصة أو إلى فن تخييلى برغم حضور الشخوص بأسمائها والأماكن بصفاتها، وسأرجيء محاجّة ما ذكرت سالفا إلى نهاية القراءة حيث أود طرح بعض التساؤلات بشأن كتاب (الأغانى)، تتعلق بما نحن بصدده من اعتبار أبى الفرج الأصفهانى قاصّاً[٤].

إن قراءتنا تحاول استشعار العناصر القصصية التى يحتويها كتاب (الأغانى)، وهى على كثرتها الغالبة، لم تحظ ـ فيما أعرف ـ بدراسة متعمقة تستكنه حضورها فى هذا الوقت المبكر من ثقافتنا العربية، وتقع على أنماطها وظواهرها؛ وهذا ما تحاول أن تستند إليه هذه القراءة، حيث تروم استقراء جماليات الصور السردية فى (الأغانى) من خبر وحكاية وقصة. وإذا كان السرد ـ

باعتباره فعلاً جمالياً حكائيا ـ يمثل المتكأ الأول للكلام الإنسانى وتبصره بخواطر الأشياء وظواهر الوجود، فإنه ـ كما يرى بارت ـ حاضر فى الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراچيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائى، كما فى اللوحة الملونة:

«يوجد السرد فى كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفى كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى مع الإنسانية. ليس هناك شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها»[٥].

أود أن أسمى هذا الحضور كله باصطلاح «الصورة السردية»[٦]، فإذا صحت هذه التسمية صح افتراضنا الأوّلى بقراءة ما يرد فى (الأغانى) مندرجاً تحت هذا الاصطلاح، حيث إن الخبر (مثلاً) ما هو إلا صورة سردية (حكائية) تنقل بمنظور (الراوى من الخارج)، وهو أبو الفرج أحياناً، أو بمنظور (الروای من الداخل) وقد يكون أحد الشخوص، أو بطل الخبر نفسه، حين يتعلق الأمر بسيرته (الأوتوبيوجرافية) الخاصة.

ولقد اصطفيت ـ برغم حيرتى الشديدة لحظة الاصطفاء[٧] ـ بعض الأخبار والحكايات والقصص التى تتعلق بنمطين دلاليين أثيرين لدى أبى الفرج وهما: الفروسية والمغامرة وما فيهما من غرائبية، ومهارة فذة، ومثلت لذلك بقصص (بأخبار) الشعراء الصعاليك(*)، والنمط الآخر، قصص الغزل وما تتضمنه من عشق ووصال وهجران ومغامرة أيضاً.

ولقد آثرت تبيان جماليات الصور السردية عبر مقولات وصفية وسيميولوچية تقفو النص القصصى وتتتبع سماته، وظواهره، بحيث يتسنى لنا الوقوع على ما يكنزه (الأغانى) من موروث قصصى رهيف، ودال، لم يستثمر بعد فى قصصنا المعاصر.

٢ ـ

جاء فى أخبار السليك بن السلكة أنه:

«أحد صعاليك العرب العدائين الذين كانوا لا يلحقون، ولا تعلق بهم الخيل إذا عدوا، وهم: السليك بن السلكة والشنفرى، وتأبط شرا، وعمرو بن براق، ونفيل بن براقة..»[٨].

وأختار ثلاث حكايات لثلاثة منهم هم: السليك، وتأبط شرا، والشنفرى. أما السليك بن السلكة كما يصفه أبو الفرج، فكان:

«أدل من قطاة ... وكان من أشد رجال العرب وأنكرهم وأشعرهم وكانت العرب تدعوه سليك المقانب وكان أدل الناس بالأرض وأعلمهم بمسالكها وأشدهم عدوا على رجليه لا تعلق به الخيل».

هكذا يقدم أبو الفرج الصفات الخلْقية والروحية لسليك قبل أن يشرع فى قص أخباره وحكاياته؛ فيقدم لنا ست قصص تبدى مهارة السليك فى المغامرة والحيلة، وتبدى مهارة أبى الفرج فى القص، ولنقرأ هذه الحكاية:

«خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ، فلما اجتمع الناس ألقى ثيابه، ثم خرج متفضلاً مترجلاً، فجعل يطوف الناس ويقول: من يصف لى منازل قومه وأصف له منازل قومى ؟ فلقيه قيس بن مكشوح المرادىّ، فقال: أنا أصف لك منازل قومى، وصف لى منازل قومك، فتوافقا، وتعاهدا ألا يتكاذبا. فقال قيس بن المكشوح: خذ بين مهبّ الجنوب والصبا، ثم سر حتى لا تدرى أين ظل الشجرة؟ فإذا انقطعت المياه فسر أربعاً حتى تبدو لك رملة وقف بينها الطريق، فإنك ترد على قومى مراد وخثعم.

فـقـال السليك: خـذ بين مطلع سـهـيل ويد الجوزاء اليسرى العاقد لها من أفق السماء ، فثم منازل قومي بني سعد بن زيد مناة.

فانطلق قيس إلى قومه فأخبرهم الخبر، فقال أبوه المكشـوح: ثكلتك أمك هل تدرى من لقيت؟ قال: لقيت رجلا فُضُلا كأنما خرج من أهله، فقال: هو والله سليك بن سعد.

فـاستعلق واستـعـوى السليك قـومـه فـخـرج أحـمـاس من بني سعد وبني عبد شـمس ـ وكان في الربيع يعمد إلى بيض النعام فيملؤه من الماء ويدفنه في طريق اليمن في المفـاوز. فإذا غزا في الصيف مر به فاستثاره ـ فمر بأصحابه حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا ويحك! قال: قد بلغتم الماء ما أقربكم منه! حتى إذا انتهى إلى قريب من المكان الذي خبأ الماء فيه طلبه فلم يجده، وجعل يتردد في طلبه. فقال بعض أصحابه لبعض: أين يقـودكم هذا العبـد؟ قـد والله هلكتم، وسمع ذلك، ثم أصاب الماء بعد ما ساء ظنهم فـهـمّ السليك بقتل بعضـهـم، ثم أمسك، فانصرفت عنه بنو عبـد شـمس في طوائف من بني سـعـد. ومـضى السليك في بني مقاعس ومعه رجل من بني حرام يقـال له: صُرَد، فلما رأى أصحابه قد انصرفوا بكى ومـضى به السليك، حـتى إذا دنوا من بلاد خـثـعم ضلت ناقـة صـرد في جـوف الليل، فخرج في طلبها، فأصابه أناس حين أصبح، فإذا هم مراد وخثعم، فأسروه ولحقه السليك فاقتتلوا قتالا شديدا. وكان أول من لقيه قيس بن مكشـوح، فـأسـره السليك بعـد أن ضربه ضربة أشرفت على نفسه، وأصاب من نعمهم ما عجز عنه هو وأصحابه، وأصاب أم الحارث بنت عـوف بن يربوع الخـثـعـمـيـة يومـئـذ، واستنقـذ صـرد من أيدي خثـعم ثم انصرف مسرعاً، فلحق بأصحابه الذين انصرفوا قبل أن يصلوا إلى الحي وهم أكثر من الذين شهدوا مـعـه، فـقـسـمـهـا بينهم على سـهـام الذين شهدوا»[٩].

وجاء في خبر تأبط شرا: وسبب تسميته بذلك:

«أنه كان رأى كبشا في الصحراء، فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبـول عليه طول طريقـه، فلمـا قرب من الحي ثقل عليه الكبش، فلم يُقلّه فرمى به فإذا هو الغول، فقال له قومه ما تأَبطت يا ثابت؟ قـال: الغـول. قـالوا: لقـد تأبطت شرّاً فسمي بذلك»[١٠].

ويروي أبو الفرج أخباراً أخرى عن أنه كان يتأبط الأفاعي، وجاء في وصفه أنه:

«كـان أعـدى ذي رجلين وذي سـاقين وذي عينين، وكان إذا جاع لم تقم له قائمة فكان ينظر إلى الظباء فينتقي على نظره أسمنها ثم يجري خلفه فلا يفوته، حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه، ثم يشويه فيأكله»[١١].

ولنقتطف هذه القصة من أخبار تأبط شرا:

«أغار تأبط شرا ومعه ابن براق الفـهـميّ على بجيلة فأطردا لهم نعما، ونذرت بهما بجيلة، فخرجت في آثارهما ومضيا هاربين في جبال السراة، وركبا الحزن، وعارضتهما بجيلة في السهل فسبقوهما إلى الوهط، فدخلوا لهما

فى قصبة العين، وجاءا وقد بلغ العطش منهما إلى العين، فلما وقفا عليها قال تأبط شرا لابن براق: أقل من الشراب فإنها ليلة طرد، قال وما يدريك؟ قال: والذى أعدو بطيره، إنى لأسمع وجيب قلوب الرجال تحت قدمىّ. فقال له ابن براق: ذلك وجيب قلبك. فقال له تأبّط شرا: والله ما وجب قط،ولا كان وجّابا، وضرب بيده عليه، وأصاخ نحو الأرض يستمع، فقال: والذى أعدو بطيره إنى لأسمعَ وجيب قلوب الرجال، فقال له ابن براق: فأنا أنزل قبلك، فنزل فبرك وشرب، وكان أكَلّ القوم عند بجيلة شوكة، فتركوه وهم فى الظلمة، ونزل ثابت، فلما توسط الماء وثبوا عليه، فأخذوه، وأخرجوه من العين مكتوفا، وابن براق قريب منهم لا يطمعون فيه لما يعلمون من عدْوه، فقال لهم ثابت: إنه من أصلف الناس، وأشدهم عجبا بعدوه، وسأقول له: استأسر معى، فسيدعوه عجبه بعدْوه إلى أن يعدو من بين أيديكم، وله ثلاثة أطلاق أولها كالريح الهابّة، والثانى كالفرس الجواد، والثالث يكبو فيه ويعثر، فإذا رأيتم منه ذلك فخذوه فإنى أحب أن يصير فى أيديكم كما صرت إذ خالفنى ولم يقبل رأيى ونصحى له، قالوا: فافعل، فصاح به تأبط شرا: أنت أخى فى الشدة والرخاء، وقد وعدنى القوم أن يمنّوا عليك وعلىّ، فاستأسْر وواسنى بنفسك فى الشدة، كما كنت أخى فى الرخاء، فضحك ابن براق، وعلم أنه قد كادهم، وقال: مهلا يا ثابت، أيستأسر من عنده هذا العدو؟ ثم عدا، فعدا أول طلق مثل الريح الهابّة كما وصف لهم، والثانى كالفرس الجواد، والثالث جعل يكبو ويعثر ويقع على وجهه. فقال ثابت: خذوه، فعْدوا بأجمعهم، فلما أن نفّسهم عنه شيئاً عدا تأبط شرا فى كتافه، وعارضه ابن براق، فقطع كتافه، وأفلتا جميعا»[١٢].

أما الشنفرى فيكتفى أبو الفرج بسرد قصة موته وقتله لمائة رجل من الأزد، ويروى لذلك ثلاث قصص تبين مدى شغف أبى الفرج بالقص وحكى ما تتواتر أخباره وما لا تتواتر. فى واحدة من هذه القصص العجيبة يقول:

«سبَتْ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام، فجعله الذى سباه فى بهمة يرعاها مع ابنة له، فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها، فصكت وجهه، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته، فخرج إليه ليقتله، فوجده وهو يقول:

ألا هل أتى فتيان قومى جماعة

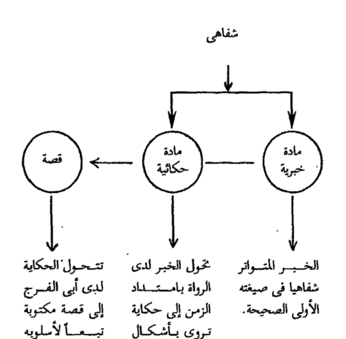
بما لطمت كف الفتاة هجينها؟

فلما سمع قوله سأله: ممن هو؟ فقال: أنا الشنفرى، وكان من أقبح الناس وجها، فقال له: لولا أنى أخاف أن يقتلنى بنو سلامان لأنكحتك ابنتى، فقال: علىّ إن قتلوك أن أقتل بك مائة رجل منهم، فأنكحه ابنته وخلى سبيله، فسار بها إلى قومه، فشدت بنو سلامان خلافه على الرجل فقتلوه، فلما بلغه ذلك سكت ولم يظهر جزعا عليه، وطفق يصنع النبل، ويجعل أفواقها من القرون والعظام، ثم غزاهم فجعل يقتلهم، ويعرفون نَبلَه بأفواقها فى قتلاهم، حتى قتل منهم تسعة وتسعين رجلا، ثم غزاهم غزوة، فنذروا به، فخرج هارباً، وخرجوا فى إثره فمر بامرأة منهم يلتمس الماء فعرفته، فأطعمته أقطاً ليزيد عطشا، ثم استسقى فسقته رائبا، ثم غيبت

عنه الماء، ثم خرج من عندها، وجاءها القوم فأخبرتهم خبره، ووصفت صفته وصفة نبله، فعرفوه، فرصدوه على رَكيٍّ لهم، وهو ركيّ ليس لهم ماء غيره، فلما جنّ عليه الليل أقبل إلى الماء فلما دنا منه قال: إنى أراكم، وليس يرى أحدا إنما يريد بذلك أن يخرج رَصَداً إن كان ثمّ، فأصاخ القوم وسكتوا، ورأى سواداً، وقد كانوا أجمعوا قبل أن قتل منهم قتيل أن يمسكه الذى إلى جنبه لئلا تكون حركة، فرمى لما أبصر السواد، فأصاب رجلا فقتله، فلم يتحرك أحد، فلما رأى ذلك أمن فى نفسه وأقبل إلى الرَّكيِّ، فوضع سلاحه، ثم انحدر فيه فلم يرعه إلا بهم على رأسه قد أخذوا سلاحه فنزا ليخرج، فضرب بعضهم شماله فسقطت، فأخذها فرمى بها كبد الرجل، فخر عنده فى القليب، فوطئ على رقبته فدقها، ثم خرج إليهم، فقتلوه وصلبوه، فلبث عاما أو عامين مصلوبا وعليه من نذره رجل، فجاء رجل منهم كان غائبا، فمر به وقد سقط فركض رأسه برجله فدخل فيها عظم من رأسه فعلّت عليه فمات منها، فكان ذلك الرجل هو تمام المائة»[١٣].

٣ـ

فى الحكايات الثلاث نلاحظ أنها تركز جميعا على تبريز دور البطل (الصعلوك) الذى يقوم بالمغامرة والحيلة، ويفعل الأفعال الخارقة غير المألوفة الغرائبية التى تنتمى، كما يظهر لنا ، إلى ما يسمى بـ «التول تيل» tall tale ؛ حيث يضفى سارد الحكاية بعدا خارقا على الأحداث التى تجاوز الواقع. وهنا يبرز دور أبى الفرج الذى يقوم بتحويل الخبر إلى حكاية ثم الحكاية إلى قصة بمفهوم القص فى عصره، وهو مفهوم يعلى من شأن البطولة والخوارق وتلمس المتعة الذهنية والحسية لا الروحية. ويمكن لنا أن نجلى ذلك فى هذا الشكل:



تتحول المادة الخبرية إذن إلى حكاية. فى الحكاية تتغير أحداث ووقائع كثيرة برغم بقاء أسماء الشخوص كما هى، وإن تغيرت كثيرا فى بعض الحكايات المروية. أما وقد أصبحت قصة مكتوبة، فدور أبى الفرج لا يمكن أن يكون مجرد دور محايد يلملم ما على ألسنة الرواة، إنه يضيف ويختزل، وينقى، ولنتذكر قوله: «وقد اختصرت جملا من ذلك يسيرة، تحرزا من الإطالة»[١٤]، وذلك فى معرض حديثه عن القصص التى يكتبها أو يرويها مكتوبةً.

نعود إلى القصص (الحكايات) الثلاث[١٥]، لنجد أنها جميعاً تشترك فى رصد مغامرة (البطل) وبيان ما يتعرض له من عوائق، وعوارض تعرض له حتى ينجو أخيراً منها، ويخرج غانما منتصرا. حتى فى قصة

(الشنفرى) فإنه ـ برغم موته ـ يتمثل انتصاره في موت الرجل رقم مائة وإيفاء نذره بقتل مائة رجل من الأزد.

وتتحرك القصص الثلاث فى إطار نسق سردىٍّ متراتب سببياً، تظهر فيه حبكة Plot السارد لها، ونسجه لخيوطها الدالة. ويمكن لنا وصف كل قصة منها على حدة:

□ **القصة الأولى (السليك بن السلكة)**

١ ـ الزمان/ المكان. (خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ...).

٢ ـ الحيلة. (لما اجتمع الناس ألقى ثيابه ثم خرج متفضلا... إلخ).

٣ ـ اللقاء مع الغريم. (فلقيه قيس بن مكشوح المرادىّ...).

٤ ـ بدء المغامرة. (فاستعلق، واستعوى السليك قومه...).

٥ ـ العقدة. (حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا...).

٦ ـ أسْر المساعد. (ضلت ناقة صرد فى جوف الليل... إلخ).

٧ ـ انفراج الأزمة. (وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح فأسره السليك...).

٨ ـ الانتصار والغنيمة. (وأصاب أم الحارث، واستنقذ صرد وأصاب من نعمهم).

□ **القصة الثانية (تأبط شرا)**

١ ـ المغامرة. (أغار تأبط شرا ، ومعه ابن براق الفهمىّ على بجيلة...).

٢ ـ مطاردة. (ونذرت بهما بجيلة فخرجت فى آثارهما...).

٣ ـ أسر البطل. (ونزل ثابت فلما توسط الماء وثبوا عليه فأخذوه...).

٤ـ الحيلة. (سأقول له: استأسرْ معى ... إلخ).

٥ ـ الهرب. (فقال ثابت: خذوه، فعدوا بأجمعهم...).

٦ ـ النجاة/ الانتصار. (وعارضه ابن براق فقطع كتافه وأفلتا جميعا...).

□ **القصة الثالثة (الشنفرى)**

١ ـ الزمان/ المكان. (سبتْ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام...).

٢ ـ زواج البطل. (فأنكحه ابنته وخلىَ سبيله...).

٣ ـ مغامرة. (ثم غزاهم فجعل يقتلهم ... إلخ).

٤ ـ مطاردة. (نذروا به، فخرج هاربا، وخرجوا فى إثره..).

٥ ـ عائق. (مر بامرأة منهم ... فأطعمته أقطا ليزيد عطشا...).

٦ ـ الحيلة. (فرصدوه على رَكىٍّ لهم ... إلخ).

٧ ـ سقوط البطل . (ثم خرج إليهم فقتلوه وصلبوه..).

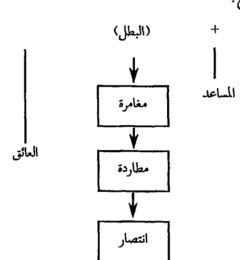
٨ ـ الانتصار بعد الموت. (فجاء رجلٍ منهم كان غائبا .. إلخ).

من الواضح هنا أن عملية السرد تنتظم فى تدرجها وتراتبها، وفى حفاظها على البعدين الزمنى، والسببى؛ الزمنى من حيث إن الأحداث تمضى فى زمن أفقى (سياقى) واحد، لا خلخلة فيه، ولا تقديم أو تأخير (أو استباق واسترجاع) إلا قليلا، والسببى من حيث إن كل حدث تال ينبنى على الحدث السابق له.

وتشترك القصص فى خمس نقاط يتدافع السرد خلالها مكوناً صورة سردية كاملة؛ وهي؛ (تحديد الزمان/ المكان) و(المغامرة) و(الحيلة) و(العقدة، سواء كانت أسر البطل أو أسر المساعد أو مقتل البطل كما يحدث

للشنفرى، أو المطاردة)؛ ثم (الانتصار، بانفراج الأزمة أو الهرب والنجاة).

وتتحـدد دائمـاً ثلاث شـخـصـيـات داخل هذه القصص، فالشخصية الأولى هى (البطل) والثانية هى (المسـاعد) سواء كـان فـرداً أو جمـاعـة، والثـالثـة هى (العائق) سواء كان فرداً أو قبيلة. وهدف البطل دائماً هو الحـصـول على الغنيـمـة (النَّعم أو الأمـوال)، وهدف المساعد هو مساعدته فى ذلك وغالبا ما يكون رفيقه أو أحد أفراد قبيلته، والعائق هدفه الدائم هو الحيلولة بين البطل (ومساعده) وقضاء مأربه من الغنائم. هنا يحدث صراع دائم، تحدث مغامرة وطراد ومطاردة وحيل، وقتل، ونجاة، وهذا الصراع سمة من سمات المجتمع البدوىّ الذى ينقل عنه أبو الفـرج الأصـفـهـانى؛ إنه صـراع ديمومى ضد الموت، بل ضد الحياة أيضاً، أى ضد طرفى الوجود. إنه ينقل هذا الألم المتوحش الكامن فى نفس الصعلوك، وقدرته البارعة ــ برغم ذلك ــ على المغامرة والانتصار على سلطة القبيلة بسلطته الفردية، إنه ينقل هذا التـمـرد الفـردى الذى يحـاول تحـقـيق العـدالة الاجتماعية الكاملة، كأنه ينقله فى قالب مجازىّ مقنّع بهذه الشخصيات، حتى وإن كانت حقيقية، ليعارض به عصره الذى تفاوتت فيه الطبقات، وتداعت القيم والمثل العربية النزيهة. ويعبر هذا الشكل عما ذكرت لتوضيح هذا الصراع:



ثمة إذن نسق ثلاثى يتحقق أمامنا، فالشخصيات ثلاث، والوقائع أيضا ثلاث، يتصاعد فيها الصراع مكونا بنية جدلية دائمة تجسد الواقع البدوىّ الذى تشير إليه هذه الحكايات (القـصـص) مما يدفـعنا إلى القـول، مع «كـمـال أبو ديب» إن النسق الثلاثى جوهر دلالى قد يتشكل فى أطر سردية كثيرة:

«أى أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنسانى فى ثقافات متغايرة، أو أعمال فنية متغايرة، وينسج حولها أطراً سـردية أو حوارية تعطى للجوهر الدلالى أبعـاداً زمنيـة عن طريق الحـدث القصصى فتجعله أكثر قدرة على الانحلال فى الذات أو تجـسـيـد اكـتـناه الإنسـان للعـالم»[١٦].

٤ ــ

فى قصص العشاق الكثيرة فى كتاب (الأغانى) نرى أيضا هذه المغامرات والحيل التى يبتدعها العشاق فى اللقاء، وتحاشى الرقباء، ونلحظ اهتمـام أبى الفرج فى هذه القـصص بالجـانب الغـزلى، وبالجـانب الحـسى الصريح. والحق أنه لم تخل قصة من قصص (الأغانى)، بما فى ذلك قصص الأبطال والفوارس، من هذا الجانب الجنسى، كأنه يريد نقل مـا هو شـخـصى، داخلى، إلى القـارئ ليتبصـر به ويكون على دراية كاملة بالموضـوع الأثير لديه، وهو (الجنس).

نختار من قصص العشق من أخبار عمر بن أبى ربيعة والعرجى حكايتين.

وقد جاء فى خبر ابن أبى ربيعة:

«ولد عـمـر بن أبى ربيعـة ليلة قُتل عـمـر بن الخطاب ــ رحمة الله عليه ــ فأىّ حقّ رفع، وأىّ باطل وُضِع!»[١٧].

وجاء:

«قال هشام بن عروة: لا تروّوا فتياتكم شعر عمر بن أبى ربيعة لا يتورطن فى الزنا تورطا»[١٨].

وقد كان عمر من أجمل فتيان قريش وجهاً، وأحسنهم ملبساً، وكان موكّلا بالجمال يتبعه حيث حلّ. وقد وجد أبو الفرج فيه نموذجاً للشخصية المحببة لعصره، الشخصية التى تعنى بالغزل، والعشق، والجنس. من هنا ، جعل عمر بن أبى ربيعة قناعاً لحكى ما يعرفه هو من قصص فى العشق، وما تجود به قريحته من أخبار وحكايات. لنقرأ هاتين الحكايتين، الأولى على لسان عمر:

«بينا أنا منذ أعوام جالس، إذ أتانى خالد الخريت، فقال لى: يا أبا الخطّاب مرت بى أربع نسوة قبيل العشاء يردن موضع كذا وكذا، لم أرَ مثلهن فى بدوٍ ولا حضر، فيهن هند بنت الحارث المرّيّة، فهل لك أن تأتيهنّ متنكّراً فتسمع من حديثهن وتتمتع بالنظر إليهن، ولا يعلمن من أنت؟ فقلت له: ويحك! وكيف لى أن أخفى نفسى؟ قال: تلبس لبسة أعرابى ثم تجلس على قعود، ثم ائتهنّ فسلّم عليهن فلا يشعرن إلا بك قد هجمت عليهنّ. ففعلت ما قال، وجلست على قعود، ثم أتيتهنّ فسلّمت عليهن ثم وقفت بقربهن، فسألننى أن أنشدهنّ وأحدثهنّ فأنشدتهن لكثير وجميل والأحوص ونصيب وغيرهم. فقلن لى: ويحك يا أعرابى ما أملحك وأظرفك!، لو نزلت فتحدثت معنا يومنا هذا! فإذا أمسيت انصرفت فى حفظ الله. قال: فأنخت بعيرى ثم تحدثت معهن وأنشدتهن فسررن بى وجذلن بقربى وأعجبهن حديثى. ثم إنهن تغامزن وجعل بعضهن يقول لبعض: كأنا نعرف هذا الأعرابىّ! ما أشبهه بعمر بن أبى ربيعة! فقالت إحداهنّ: فهو والله عمر! فمدّت هند يدها فانتزعت عمامتى فألقتها عن رأسى ثم قالت لى: هيه ياعمر!، أتراك خدعتنا منذ اليوم بل نحن والله خدعناك واحتلنا عليك بخالد، فأرسلناه إليك لتأتينا فى أسوأ هيئة ونحن كما ترى. ثم أخذن فى الحديث؛ فقالت هند: ويحك يا عمر! اسمع منى، لو رأيتنى منذ أيام وأصبحت عند أهلى، فأدخلت رأسى فى جيبى، فنظرت إلى حِرى فإذا هو ملء الكفّ ومنية المتمنّى، فناديت: يا عمراه يا عمراه!، فصحت يالبيكاه يالبيكاه! ثلاثاً ومددت فى الثالثة صوتى، فضحكت، وحادثتهن ساعةً، ثم ودّعتهنّ وانصرفت»[١٩].

وجاء فى خبر العرجىّ:

«كان من شعراء قريش: ومن شُهر بالغزل منها، ونحا نحو عمر بن أبى ربيعةَ فى ذلك وتشبه به فأجاد. وكان مشغوفاً باللهو والصيد حريصا عليهما قليل المحاشاة لأحد فيهما، ولم يكن له نباهة فى أهله، وكان أشقر أزرق جميل الوجه»[٢٠].

وهذه إحدى حكاياته:

«خرج العرجىّ إلى جنبات الطائف متنزها، فمر ببطن النّقيع فنظر إلى أمّ الأوقص وهو محمد بن عبد الرحمن الهشامىّ القاضى، وكان يتعرض لها، فإذا رآها رمت بنفسها وتسترت منه، وهى امرأة من بنى تميم، فبصر بها فى نسوة جالسةً وهن يتحدثن، فعرفها وأحبّ أن يتأملها من قرب، فعدل عنها،

ولقي أعرابيًا من بنى نصر على بَكْرٍ له ، ومعه وَطْبَا لَبَنٍ، فدفع إليه دابته وثيابه وأخذ قَعوده ولبنه، ولبس ثيابه، ثم أقبل على النسوة فصحْن به: يا أعرابى أمعك لبن؟ قال: نعم ومال إليهنّ وجلس يتأمل أمّ الأوقص، وتواثب من معها إلى الوطْبين، وجعل العرجيّ يلحظها وينظر أحياناً إلى الأرض كأنه يطلب شيئا وهن يشربن من اللبن، فقالت له امرأة منهن: أى شيء تطلب يا أعرابىٌ فى الأرض؟ أضاع منك شيء؟ قال: نعم، قلبى. فلما سمعت التميميّة كلامه نظرت إليه ـ وكان أزرق ـ فعرفته، فقالت: العرجىّ بن عمر وربّ الكعبة! ووثبتْ وسترها نساؤها وقلن: انصرف عنا لا حاجة بنا إلى لبنك، فمضى منصرفا»(٢١).

تومىء الحكايتان، ابتداء، إلى ولع أساسى لدى أبى الفرج فى الكشف عن دخائل شخوصه، وما يمور بذواتهم، هنا تتحول هذه الشخوص الحقيقية ـ وهى ههنا الشعراء ـ إلى رموز وأقنعة يسرد أبو الفرج (القاص) بواسطتها حكايات وقصص عدة ربما تكون وقائع صحيحة حدثت بالفعل؛ إلا أن اطرادها بهذا الشكل الملفت، وحضورها بكثرة فى صفحات كتابه وبروايات مختلفة قد تصل إلى ثمانى أو عشر روايات للحكاية الواحدة، ينمان عن أن أبا الفرج ـ وهو الراوية ، العالم، الشاعر، المغنى، الحافظ، الأديب ـ لم يكن بريئاً تماماً فى رواياته، ولم يكن فى حاجة لأن يتصنع هذه البراءة والأمانة فى هذه الروايات؛ إنه يبتكر قصصاً من مواد خام مستلهمة من التاريخ، كما أشرت سابقاً (٢٢)، ويعمد دائماً إلى تشويه شخوصه المستحضرة، «تشويها جماليا» ـ إن صح التعبير . إنه يقدم حياتهم اليومية، وأفعالهم، بشكل يلعب فيه الخيال دوراً بارزاً؛ وهى الحياة التى كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاة بخطبهم، والقضاة بأحكامهم، والفقهاء بفتاواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخوصه، ويكشف عن أمزجتهم الشعبية، البسيطة، فى تعاملهم مع الجوارى، وفى سمرهم، وفى مجونهم... إلخ. وفى الحكايتين اللتين نحن بصددهما نجد عمر بن أبى ربيعة وقد وقع فى خديعة جميلة، إذ أتاه (خالد الخريت) لينبئه بخبر النسوة الأربع، فظن ابن أبى ربيعة أنه سيحتال عليهن بتنكره فى زىّ أعرابى لكنه يكتشف فى النهاية أنه قد احتيل عليه.

الحدث نفسه تقريبا يحدث للعرجى مع اختلاف الشخوص، إذ يتنكر العرجى فى زىّ أعرابى ليراقب المرأة التى يتعرض لها دائما، ويعرض عليها عشقه، إلا أن حيلته تنكشف فى النهاية، فيمضى منصرفا.

البادى فى الحكايتين أنهما تعتمدان على أطراف ثلاثة هى:

العاشق ⟵ الرسول ⟵ المعشوقة

وهذ النموذج يتكرر فى جل حكايات العشق فى كتاب (الأغانى)، وإذا نظرنا فى قصص العذريين، والمغنين والمغنيات، ظهر لنا ذلك بجلاء. فما السبب فى هذا؟

فى يقينى أن سلطة المجتمع القبلى لم تكن لتؤثر بشكل كبير فى العلاقة بين عاشقين يعيشان، مثلا، فى مجتمع حضرى ـ حكايات عمر مثلا فى الحجاز مع عشيقاته ـ، بما يوحى لأحدنا بأن قسوة هذه السلطة وهيمنتها وهيبتها تجعل العشيقين يتراسلان عن طريق طرف ثالث. إن المسألة، فيما أتصور، لا تأخذ هذه الوجهة المجتمعية، فلا حاجة للعشيقين برسولٍ يفسد عليهما علاقتهما الروحية (الوجدانية)، الثنائية الخاصة، ولا حاجة ـ مثلا ـ لمجتمع مفتوح على كل صنوف المجون ـ كما فى العصر العباسى ـ وعلى تذوق الجمال الأنثوى حيث حلّ، وعلى تقدير الجوارى والإماء

والمغنيات، بأن يفرض سطوته على العشاق مما يفضى بهم إلى التراسل برسول.

المسألة هى مسألة إبداعية بحتة، تتطلب لوناً من الحيلة الإبداعية التى تضارع الموضوع الأثير لدى الشعراء فى تمنع المحبوبة، وهجرانها الدائم، وحصار القبيلة للعاشق الذى قد يصل أحيانا إلى مطاردته وإهدار دمه. هنا تلعب الصنعة القصصية دورها، حيث يحاول القاص (أو الراوية) إبراز الصعوبات الكبيرة التى تواجه العاشق، والحيل والمغامرات والمفارقات التى تحدث له حتى يلتقى معشوقته؛ كل ذلك فى صياغة فنية تبرز متعة القص، وتمنح المسرود له لونا من التشويق والإثارة والمتعة؛ فالقاص لا يريد أن يغلق نصه بلقاء العاشقين بسهولة ويسر، هكذا دون جدل أو صراع؛ بل يبغى دائما أن يجعل نصه مفتوحاً، دائم التغير والتبدل ، قلقاً، غرائبياً، مدهشاً، وهذا بالضبط ما فعله الأصفهانى فى حكاياته وقصصه، إذ يروى لعمر بن أبى ربيعة ـ مثلا ـ عشرات الحكايات مع أجمل نساء زمانه، ومع المغنيات والقيان، ويروى له مغامراته وأحاديثه ومسامراته، ويجعله فى النهاية يبوح بأنه «لم يرتكب فحشا قط»، برغم وصفه بأنه «فضاح الحرائر»، وبرغم تحذير الفتيات من شعره «ليتورطن فى الزنا تورّطاً»!!

إن أبا الفرج يروى خبرا مفاده:

«عاش عمر بن أبى ربيعة ثمانين سنة، فتك منها أربعين سنة ونسك أربعين سنة».

فإن صحّ هذا الخبر فلماذا لم يرو لنا أبو الفرج شيئا عن الأعوام الأربعين التى تنسك فيها عمر؟؟

الواقع أن طبيعة الكتاب الإبداعية التى تخلص للسرد، وللحكايات الطريفة، هى الحافز الأول الذى دفع الأصفهانى لأن يروى أشياء (ويقصها) ويسكت عن أشياء يرى أنها ليست ذات بال فى عمله المكتوب.

٥ ـ

إن إدراك خصوبة ألوان السرد لدى أبى الفرج يحيلنا، ابتداءً، إلى تأمل هذا التجانس الأسلوبى فى سرد قصصه؛ هذا التجانس الذى يخلو إلى اللغة فيقص أطرافها التحسينية من جناس وسجع وطباق، ويجردها من هذه الأطراف بحيث تخلص فحسب إلى فعلها الإيحائى السارد. ففى القصص الخمس السابقة لا نشعر أن هناك «تعملاً» أو «قصدية» فى صنع خطاب لغوىّ يمتاز بالجزالة والفخامة البلاغية، بل إن التلقائية والتدفق والحيوية هى السمة الغالبة على هذا الخطاب، فأبو الفرج لم يلق بالا إلى أية تحسينات بلاغية زخرفية. ولعل هذا التجانس نابع من كون أبى الفرج لغويًا مطبوعاً، ومن اهتمامه بالواقعة أكثر من اهتمامه باللغة وزخرفتها، ومن اهتمامه بالإيحاء أكثر من اهتمامه باللفظ.

إن أبا الفرج يضع الحكايات والقصص التى يرويها فى إطار أسلوبى واحد، فلا تمايز فى مستويات السرد أسلوبيا برغم اختلاف الشخوص واختلاف الرواة، وهذا أحرى وأدل على شكنا النسبى فى مسألة الرواة، كما سنوضح لاحقا.

إن جماليات السرد فى القصص والحكايات والأخبار (وهى عبارة عن صور سردية لوقائع حادثة أو متخيلة ـ ولاأقصد بكلمة صورة هنا معناها البويطيقى أو البلاغى) تتحدد كما يظهر من القصص الخمس السابقة فى عدة نقاط:

أولاها: تركيز الحكى على بؤرة حدث أساسى، بحيث تندفع نحوه كل الأحداث الثانوية فى نسق تصاعدى طولى لا يعود للخلف إلا فيما ندر، والاهتمام بالوقائع أكثر من الاهتمام بالشخوص فيما عدا شخصية بطل الحكاية الذى صيغت الحبكة الحكائية من أجله.

ثانيتها: توالي الأحداث وتتابعها بحيث لو أجريناها على خط أفقي انتظمت تماما عليه، ودوران الأحداث دائما في مكان صحراوي مجهول، مما يضفي عليها بعداً دالاً يجاوز به الأصفهاني حدود المكان الحضري، بتقديمه النماذج الصحراوية الفطرية كما في قصص الصعاليك، كأن هذا المكان المفتوح على الماضي يهدف إلى تذكير المسرود لهم بأصلهم الصحراوي النزيع. وإذ تتوالى الأحداث بشكل أفقي فإن هذا يستتبع أيضا تتابع الأفعال والتخلي عن الوصف، أو الاستطراد.

ثالثتها: التطابق ـ تقريبا ـ بين زمن القول وزمن الحكاية، فالمقول نفسه هو المحكي، بمعنى أنه لا توجد لحظات وصفية ما توقف زمن الحكي اللهم إلا بعض الأوصاف القليلة كما في قصة (السليك بن السلكة): «قال قيس بن المكشوح: خذ بين مهب الجنوب والصبا، ثم سر حتى لا تدري أين ظل الشجرة... إلخ). وكما في ظهور ما يسمى الآن بـ «الاستباق»، ونلاحظ ذلك في قصة «تأبط شرا»: «وسأقول له: استأسر معي فسيدعوه عجبه بعدْوه إلى أن يعدو من بين أيديكم... إلخ»؛ حيث يكسر هذا الاستباق التسلسل الزمني للحكْي ويؤدي إلى خلخلة تراتبيته وانتظامه، مما يضع القصة في قلب الفعل التقني القصصي الذي نصفه الآن ونستخدمه.

رابعتها: استخدام ما يمكن تسميته بـ «الالتباس»؛ حيث نجد ذلك في قصة «الشنفرى» حين رمى السواد في الكمين الذي أُعدّ له فلم يدر الشنفرى أهذا السواد شخوصا أم لا. كذلك في قصتي عمر بن أبي ربيعة والعرجيّ حيث يتنكر الاثنان في زي أعرابيين، ولا تتعرفهما الشخوص الأخرى إلا بعد ظهور أماراتهما المعروفة. هذا «الالتباس» المتعمد من قبل السارد يستخدم بكثرة في قصص وحكايات الأغاني؛ مما يجعل القارئ في حالة ترقب «وشوق» حتى يفض هذا الالتباس ويتعرفه مع شخوص الحكاية.

خامستها: غرائبية السرد، حيث إن تضمن الحكايات لوقائع أسطورية وخرافية، أو «أسطرة الشخوص» ـ ينعكس بالتالي على لغة السرد التي «دائما ما تتشح بفعاليات أسلوبية موروثة تتسم بالمرونة، وبقابلية التشكل في أي سياق قصصي، تستلهم تمظهرها من عناصر النص الشفاهي (القولي) من حيث سرعته وعدم ترابط عباراته وتنقله بين ضمائر الخطاب المختلفة»[٢٢].

سادستها: تروى الحكايات جميعا من منظور الراوي من الخارج، ويمثله أبو الفرج، حيث يمسك بخيوط الأحداث والشخوص ويحركها كيف شاء. لكن ـ وهذا هو المدهش ـ يتضمن هذا المنظور أحيانا كثيرة منظور الراوي من الداخل؛ حيث يتحول أبو الفرج إلى أحد شخوص الحكاية يحكي ويستمع ويتعرف كما في ذكره لأخبار عمر بن أبي ربيعة مثلا . على أن الرواية من الخارج لم تقف حائلا دون تدخل الأصفهاني بالتعليق أو بالتغيير في بناء الأحداث، كما في قصص أخرى عدة غير التي مثلنا بها، وأبرزها القصص التي تروى عن خالد بن عبد الله في الجزء الثاني والعشرين من (الأغاني).

وإذا نظرنا إلى قصة عمر بن أبي ربيعة الواردة هنا، نجد أن الأصفهاني يجعل عمر يتحدث ويروي حكايته بنفسه، وهذا الفعل المميز يبرز كثيرا في حكايات (الأغاني) وقصصه وأخباره؛ حيث يترك الأصفهاني شخوصه تتكلم وتتحدث وتتحاور وتتجادل، مفسحا المجال لضمائر الخطاب المتعددة بتعدد الشخوص اللامتناهي.

وتعدد الوقائع الطريفة، فى عالم «بوليفونى». كرنڤالى، تحيا فيه شخوص وتبلى، وتتجدد وقائع لتبدأ وتنتهى.. إلخ.

إن هذه الظواهر الجمالية - فيما يبدو لى - هى أبرز ما فى حكايات (الأغانى) وقصصه، وهى التى تجعله بالضرورة - فضلا عن أنه كتاب أدبى تأريخى - كتابا إبداعيا من الطراز الأول.

٦ -

إن الأفق الدال الذى يمنحنا الأغانى إياه يتمثل فى توسيعه نطاق ما هو إبداعى ليحتضن فى نسيجه ما هو (تاريخى). فإذا كان التاريخ فعلا مغلقا يرصد الأسباب والنتائج ويغلق - بشكل مطلق - بنيته تماما على سرده للشخصية أو الواقعة، فإن الإبداع - فعل الإبداع بالأحرى - هو فعل مفتوح لكل التأويلات، هنا يتحول التاريخ لا إلى لحظة تسجيلية بل إلى لحظة رؤيوية تنتقى وتستشرف وتكتنه. الأغانى ينحاز إلى هذه اللحظة ويتعالى بدرجة قصوى على جرثومة التاريخ، فما هو تاريخى ليس إلا فعلاً عابراً بعبور لحظته الزمنية، وما هو إبداعى هو فعل ممتد متشعب قابل للتقصى والتأويل. لو كان (الأغانى) اعتمد هذا التاريخ لأصبح كتابا من كتب التأريخ الأدبية الحافلة بالتراجم، مثله مثل (طبقات الشعراء) و(الشعر والشعراء) و(الفهرست) و(وفيات الأعيان) على سبيل المثال، لكن أبا الفرج أعطى مخيلته مساحة «زمكانية» شاسعة لتوسيع رؤيته، واستشراف العوالم الروحية الباطنة لشخوصه، مما أضفى على كتابه حيوية ساحرة، وحضوراً متجدداً فى العصور التى تلته كلها، وهذا هو سر بقائه وخلوده.

وهنا أود أن أشير إلى بعض الملاحظات التى تعضد فكرة الإبداع على فكرة التأريخ و(التسجيل)، وأضع هذه الملاحظات حيال الدارسين للاستنتاج والتأمل؛ حيث تدور هذه الملاحظات المتسائلة فى مدارين: الأول يتعلق بطريقة أبى الفرج فى عرض الكتاب وفى رواية حكاياته وأخباره، ورواته، ومظاهر هذه الطريقة.

والثانى يتعلق بالشخصيات الوارد ذكرها فى (الأغانى)، والوقائع والتحولات التى تعرض لها هذه الشخصيات.

فمن حيث طريقة عرض الكتاب ومظاهرها، هناك جملة من الملاحظات:

- إن أبا الفرج يعرض معظم الأخبار والحكايات عرضاً لا زمنيّا أى لا يحدد تاريخ وقوع الخبر أو الحكاية، ولا يرتبها وفق المراحل العمريّة (الحياتية) لشخوصه. وهذه الأخبار والحكايات مسبوقة دائما بسلسلة من رواة السند. ونحن لا نشك فى وجود هؤلاء الرواة، بل نشك فى صحة ما يروون، وهو ما يشير إليه أبو الفرج غير مرة فى مواطن عديدة من كتابه. وهذا الشك بدوره يحيلنا إلى الشك فى أبى الفرج الأصفهانى نفسه؛ حيث يحيل دائما إلى روايات عدة للحكاية، لاتسلم فى أغلب الأحوال من تأليفه هو، ومن استخلاصه للحكاية الصحيحة، لكنه يجاور دائما بين الحكاية وحوادثها الصحيحة والحكاية التى يؤلفها هو. ولا يخدعنا وجود سلسلة من رواة السند؛ فهذه حيلة فنية ربما يكون الأصفهانى قد لجأ إليها كثيرا لتبرير صحة رواياته، والدليل على ذلك أنه كان عليما بحيل تأليف الخبر أو الحكاية. ولنقرأ له وهو يروى ذلك فى خبر مؤلف:

«... عن ابن أبى نهشل عن أبيه قال:

قال لى أبو بكر بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام - وجئته أطلب منه مغْرماً - : ياخال، هذه أربعة آلاف درهم، وأنشدْ هذه الأبيات الأربعة وقل: سمعت حسان ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقلت: أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول: سمعت عائشة تنشدها فعلتُ. فقال: لا إلا أن تقول: سمعتُ حسان

ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس، فأبى عليّ وأبيت عليه، فأقمنا لذلك لا نتكلم عدة ليال»[٢٣].

أفليس الأحرى بالذى يعلم هذه الحيلة، ألا يفعلها وهو مطالب دائما بتقديم أخبار وحكايات و«فوائد» عن كل صوت يروى عنه أو يترجم له؟؟ ولنرجع لمقدمة (الأغانى) إذ يقول أبو الفرج:

«إذ ليس لكل الأغانى خبر نعرفه، ولا فى كل ما له خبر فائدة، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويلهى السامع»[٢٤].

- تواتر رواة السند الذين قد يصل عددهم إلى سبعة رواة أو عشرة، يجعل احتمال - بل إمكان - تغيير الحكاية قائماً بشدة فيتغير أسلوب أو حكى الحكاية من راوٍ لآخر حتى تصل إلى أبى الفرج الأصفهانى فيصوغها بأسلوبه الخاص (التأليفى) الذى أشرت إليه سابقا (خبر ← حكاية ← قصة)

- ويصدر أبو الفرج حكاياته أحياناً بقوله: «أخبرنى من أثق به» و«حدثنى فلان» و«بلغنى» ولا يحدد لها راوياً ولا سنداً، وتتعلق هذه الحكايات فى أغلبها بالحكايات الغرائبية، والحكايات المنقولة عن العصر الجاهلى، وعن أيام العرب. وهنا يترك أبو الفرج لمخيلته العنان، ويعرض روايات عدة متناقضة أو متوافقة، لكن الذى لا شك فيه أن أبا الفرج هو أحد مؤلفيها؛ ومن مثال ذلك أخبار وضاح اليمن، وعبيد بن الأبرص والشعراء الصعاليك.

- إن أبا الفرج يستخلص دائما الحكاية من الشعر لا العكس، أى أنه يؤلف ويخترع حكاية أو قصة مستنتجاً ذلك من أبيات الشعر، كما فى حكايات عمر بن أبى ربيعة مثلا. هنا الشعر يصبح مصدراً يغذى الحكاية، وينتجها؛ فكل امرأة ذكرها عمر فى شعره، يختلق الأصفهانى لها حكاية وقصة مع عمر، سواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم متخيلة.

- بدأ أبو الفرج كتابه بذكر نسب أبى قطيفة-كاملاً حتى آدم، ولم يفعل ذلك مع الأصوات والشعراء الآخرين، فهل كان يريد أن يجعل كتابه متضمنا سيرة الخلق أجمعين، وبيان قدرته على نسب الأسماء حتى آدم؛ بحيث لا يفلت منه أى اسم أو أية شخصية، وكأنه يأخذ التاريخ من أوله ليجعل منه مادة إبداعية . أظن أن قصد البدء بذلك النسب يؤيد فرضيتنا كأنه يستل هذه الشخوص من زمانها لتدخل زمن كتابه الخاص الإبداعى أو كأنه يقدم لقارئه (كوميديا أرضية) شاملة.

- يعتمد كتاب (الأغانى) كما ذكر أبو الفرج على دائرية التصنيف؛ حيث (ألحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره)، وهذه الدائرية تخرج الكتاب عن منهجية الكتب التأريخية أو كتب التراجم والتصانيف المختلفة، وتجعل الكتاب أيضا مفتوحا لكل قراءة إبداعية تبدأ من أية صفحة شاءت، ولا ترتبط بمقدمة وموضوع ونهاية، كأنه بهذا يحطم زمن الواقع بزمنية الكتابة.

أما من حيث الشخصيات الواردة فى (الأغانى) والوقائع التى حدثت لها فتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات يمكن إجمالها فيما يلى: -

- إن شخصيات الأغانى، هى شخصيات لامتناهية، متنوعة الصفات والأحوال والطبقات: الملوك، والسوقة، البهاليل والشواذ والمجانين، المغنون والقيان والشعراء والرواة، القضاة والفقهاء والأئمة والصحابة والأنبياء والرسل، هذه الشخوص تمثل العالم الأرضى الدرامى المتنوع، المتجادل، المتصارع دائما. هذه الشخوص اللامتناهية يحيل أبو الفرج بعضها إلى رموز يكشف بها عن خبايا النفس الإنسانية ونوازعها.

الهوامش:

(١) انظر مقدمة الأغانى ، الجزء الأول ص ٤ ، وقد اعتمدنا فى هذه الدراسةطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الذى أعدته لجنة نشر كتاب **الأغانى**.

(٢) السابق، ص ٤.

(٣) أعنى أن أبا الفرج كان يقص تبعا لمفهومه هو عن القصة التى يتداخل فيها العجيب والملغز، والوعظىّ، والخرافىّ مع الخبرىّ والحكائىّ المستطرف. أما القصة الحديثة التى تنبنى على خطة ونسق وحبكة، ويتبدى فيها مقصد التأليف فهى نمط آخر، برغم أن القص عنصر أساسى من عناصر الموروث، أو مظهر لوجود الجنس البشرى، كما تنبئنا مقولة بيار جانيه المصدرة بها الدراسة.

(٤) يظهر ذلك فى تحويله المادة الشفهية المنقولة له بخبرته فى معاينة الحياة والكشف عنها إلى مادة قصصية تبين فيها عناصر قصصية عدة أبرزها السرد الوقائعى، والاهتمام برصد الشخصية وتتبع حالاتها الروحية والمادية معا.

(٥) رولان بارت: **النقد البنيوى للحكاية** ـ ترجمة أنطوان أبو زيد ـ منشورات عويدات ـ باريس ـ الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٨٩.

(٦) أعنى أن كل ما يتضمن شبهة سردية هو بالتالى (صورة سردية) تبدأ من المثل والقول المأثور وتنتهى بالقصة والرواية، مع الحفاظ لكل جنس أدبى بخصائصه وسماته. والصورة هنا بمعنى المظهر أو الحالة، أو النمط، لا بمعنى الصورة البلاغية.

(٧) كتاب **الأغانى** فى الواقع كنز إبداعى لم نكتشفه بالقدر الكافى بعد. وأترك الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى يصف هذا الكنز وذلك من حوار له أجراه معه الناقد الدكتور/ حامد أبو أحمد، يقول البياتى: فى السنوات الأخيرة اكتشفت منجما للإبداع الشعرى فى المخيلة العربية، فأكبر موسوعة ملحمية عالمية فى نظرى هى كتاب الأغانى، إذ إن مؤلفه يفتح الأبواب على فنون وأنواع أدبية لم يحاول أى أديب عربى أن يلتقطها، منذ تأليف هذا السفر الكبير حتى الآن، فهذا السفر العظيم مليء بالنماذج البيئية وبالشخصيات التاريخية والواقعية والأسطورية وبالأقنعة والرموز التى يمكن لها أن تغذى عصوراً شعرية وروائية بأكملها، والغريب أن كاتبا كبيرا من الأرجنتين هو «بورخيس» كان أول من التقط هذه الإشارات وحاول أن ينوع على أوتارها دون أن يدخل فى عالمها الواسع العريض بحكم عدم اطلاعه على هذا السفر النفيس بكامله، إن الأصفهانى استطاع أن يهرب أشياء كثيرة، وبخاصة خفايا القضايا السياسية، من خلال ادعائه الرواية والسرد، فاستخدم أسلوبا سحريا هو التماهى بينه وبين الأبطال، ففى الأغانى ما يقرب من عشرة آلاف شخصية واضحة المعالم، لكنه نقلها من واقعها الاجتماعى إلى واقع إبداعى من خلقه...». وتجدر الإشارة إلى أن نقادنا وباحثينا الذين تعاملوا مع **الأغانى** تعاملوا معه على أنه كتاب تأريخى لا على أنه كتاب إبداعى فى المحل الأول. ونرى ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر فى (حديث الأربعاء) لطه حسين و(فن القصص) لمحمود تيمور، و(مصادر التراث العربى) لعز الدين إسماعيل و(رحلة التراث العربى) لسيد حامد النساج.

(*) فى تحليل القصص الثلاث الخاصة بالصعاليك لم يغب عن الذهن نموذج (الفاعل) لدى جريماس، والنماذج التحليلية التى قدمها فلاديمير بروب عن الحكايات الشعبية الروسية، إلا أننى احتفظت لنفسى بخصوصية الأداء الفردى للنموذجين وبخصوصية القصص العربية الماثلة فى كتاب **الأغانى**، تبعا لشخصياتها، ووقائعها.

(٨) **الأغانى**، الجزء العشرون، ص ٣٧٥.

(٩) السابق، ص ص ٣٧٨ ـ ٣٨٠.

(١٠) **الأغانى**، الجزء الحادى و العشرون ، ص ١٢٧.

(١١) السابق ، ص ١٢٨.

(١٢) السابق ، ص ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(١٣) السابق ، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٤.

(١٤) **الأغانى**، الجزء السابع عشر ، ص ١٣٣.

(١٥) فى لسان العرب تأتى الحكاية مرادفة للخبر والحديث، أما القصة فهى تختلف قليلا عن ذلك فى كونها مكتوبة، أو من صنع القاصّ الذى يرويها شفاهة برغم أن المواد الثلاث للحكاية والخبر والقصة تترادف جميعا تقريبا فى مفاهيمها. يقول ابن منظور فى مادة (حكى) :«الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه . وحكيت عنه الحديث حكاية ... وحكيت عنه الكلام حكاية» وفى مادة (خبر): «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار، والخبرُ: ما أتاك من نبأ عمن تستخبر. ابن سيده: الخبر النبأ، والجمع أخبار وأخابير جمع الجمع، فأما قوله تعالى: ﴿ يومئذ تحدّث أخبارها ﴾ فمعناه يوم تزلزل تخبر بما عُمل عليها ... يقال تخبّر الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها».
وفى مادة (قصص): يقول ابن منظور «القصّ فعل القاص إذا قصّ القصص، والقصة معروفة، ويقال فى رأسه قصةٌ يعنى الجملة من الكلام ونحوه، قوله تعالى: ﴿ نحن نقص عليك أحسن القصص﴾ أى نبين لك أحسن البيان ... والقِصة: الخبر وهو القصص ... والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التى تكتب ... والقصة: الأمْر والحديث ... وقص عليه الخبر قصصاً. يقال: قصصتُ الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أقصُّها قصاً، والقصُّ: البيان، والقاص: الذى يأتى بالقصة علَى وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها» والذى تجدر الإشارة إليه هنا هو أن مفهوم القصة المكتوبة يستتبع البيان وإيراد المعانى والألفاظ وهو ما يفرقها عن الخبر أو الحديث أو الحكاية.

ومع تنوع الشخصيات تتنوع الوقائع ويتداخل بعضها فى بعض مما يؤدى إلى لانهائية الحدث، واندراجه فى سياق الزمن بعناصره الثلاثة، فى حوار جدلى حميم بين الغياب والحضور، بين البقاء والفناء، بين عابرية اللحظة وأبديتها.

- الملاحظ أيضًا أن شخصيات أبى الفرج شخصيات شبقة فى الغالب، يسيطر الجنس والمجون عليها حتى فى لحظات الصراع والحرب والمغامرة؛ فالسليك مثلا يصيب أم الحارث، وعشيقة عمر بن أبى ربيعة تحكى له خبراً بفحش. وآراء هذه الشخصيات فى العلاقات الجنسية - التى هى آراء عصر أبى الفرج بالدرجة الأولى - شائعة فى الكتاب، مما يدلل على أن فكرة التأليف هى الغالبة فى معظم حكايات وأخبار (الأغانى)، وأن مؤلفها أبو الفرج يساير روح عصره الموصوف بالمجون والفحش.

ولنراجع ما يحكيه أبو الفرج فى أجزاء كتابه كلها عن الجنس والشبق، خاصة فى أخبار امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والنابغة، وعمر بن أبى ربيعة، ومسلم بن الوليد وبشار وأبى نواس وسعيد بن حميد ومناذر، وابن مخارق، ووالبة بن الحباب وغيرهم.

- كذلك، فإن أبا الفرج يعمد دائما إلى إضفاء مسحة أسطورية (أو غرائبية) على شخصياته، كما تبين من ذكره للشعراء الصعاليك وقصصهم. فالطير الذى يأكل من جثة تأبط شرا يموت : «فجعل لا يأكل منه سبع ولا طائر إلا مات». والشنفرى تدخل جمجمته فى قدم من ركلها من الأزد فيموت، ويكمل بهذا نذر الشنفرى بأن يقتل مائة رجل من قبيلة الأزد، هذا فضلا عن أحاديث الغول والسعلاة والشياطين والجان، وأحاديث شق وسطيح، وغيرهم.

هذه المسحة الأسطورية التى يضفيها أبو الفرج على شخصيات (الأغانى)، تجعلنا نتساءل عن علاقة هذه الأسطورية بالميراث الأسطورى الكامن فى الشعر العربى القديم، وهو ميراث حاول - كثيرا - الرواة فى عصر التدوين إهماله، وطمسه، وكأن أبا الفرج - فى محافظته على حضور الأسطورة داخل كتابه - يعمد إلى استثمار أسطورية الماضى إبداعياً، وإضفاء قدر من الغموض الشائق على حكاياته وأخباره ليستلب من القارئ دهشته، وقلقه الجمالى فى تلقى هذه الحكايات والأخبار والقصص، وكأن أبا الفرج - وقد جاء فى عصر سيطر فيه الشعر (المتنبى مثلا) والنقد على مجريات الحركة الأدبية - يريد أن يجذب الانتباه إلى نفسه باعتباره مؤلف نثر مبدع، يحشد طاقته العلمية والتخييلية فى صوغ الحكايات، والقصص، ويحشد آلاف الشخوص وعشرات الرواة، ليتساند بهم فى فعله الإبدعى الذى صمم أنساقه وبنياته على وقائع حادثة من جهة، ووقائع متخيلة مصنوعة من جهة ثانية، برغم حضور قصد التأليف التاريخى ووجود الرواة.

ما أود قوله، تأسيساً على ما سبق، إن أبا الفرج قد يكون راويا يروى ويترجم، وقد يكون مؤرخا يؤرخ ويسجل أحيانا، لكنه، فى الوقت نفسه، قاص مبدع فى أحيانٍ كثيرة، يجاوز بقصصه إطاره الزمنى، ويحيل الواقع إلى خبرة معرفية يستكنه عبرها القلق الداخلى الروحى لشخصياته، ويستبطن عصره ويعارضه بهذه القصص الرائقة.

إن كتاب (الأغانى) كتاب إبداعى بالدرجة الأولى، برغم ما يتضمنه من تأريخ وترجمة ووقائع، وبرغم ما يستند إليه من رواة وأسانيد. والسؤال الآن:

هل من الممكن، إذن، أن نطالع كتاب (الأغانى) مرة أخرى من هذا المنظور؟

وهل يمكن أن نتحدث عن تراث قصصى بقليل من الزهو وكثير من التبصر المعرفىّ الخصيب؟

(١٦) كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي** ـ الطبعة الثالثة ـ دار العلم للملايين ـ بيروت، ١٩٨٤، ص١٢٤ . ويمكن مراجعة الفصل الرابع في الكتاب وعنوانه: «الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي».

(١٧) **الأغاني**، الجزء الأول ، ص ٧٦.

(١٨) السابق ، ص ٧٩.

(١٩) السابق ، ص ص ١٨٢ ـ ١٨٣.

(٢٠) السابق ، ص ٣٩٨.

(٢١) السابق ، ص ٤١٠.

(٢٢) انظر مقالتنا: « **حركية السرد الغرائبي** »، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد ٦١، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٣، ص ص ٣٢ ـ ٣٧.

(٢٣) **الأغاني**، الجزء الأول ، ص ص ٦٧ ، ٦٨.

(٢٤) السابق ، ص ٢و٣.



نظرية الحب الدنيوى عند العرب

لويس أنيتا جفن *

١ ـ
العناصر والمواد الأولية للنظرية العربية للحب الدنيوى

ساهمت مجموعة كبيرة ومتنوعة من العناصر فى تشكيل الكتابات الخاصة بنظرية الحب الدنيوى. وتختلف هذه المواد الأولية ـ فيما بينها ـ اختلافا تاما سواء فى المجال أو الجذور. فهى تمثل العديد من روافد الثقافة والمأثورات التى أسهمت فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية، بالإضافة إلى فروع المعرفة التى تطورت داخلها. إنهم الشعراء وسادة النثر العرب، والأطباء والفلاسفة اليونانيون، وعلماء الحديث والرواة والوعاظ الشعبيون، وعلماء الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون. وفى محاولتهم بحث ما يمكن معرفته عن الحب ـ باعتباره حالة القلب، أو العقل، أو الروح ـ عكف مؤلفونا جميعا عليه. وتنطوى أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر.

والعامل الرئيسى فى تحديد شخصية هذه الكتب هو العامل الدينى. فتوجه الكتاب وأسلوب تأليفه، بالإضافة إلى تفصيلات صغرى معينة، محكوم ـ أساسا ـ بميول المؤلف الأخلاقية والدينية. وسيتم إدراك تأثيرها عند مناقشة البنية الشكلية للأعمال، والتقسيمات الرئيسية للآراء. ولسوف نرى كيف أن هذه الميول تؤثر فى معالجة المؤلف، أو استخدامه لعناصر نظرية الحب الدنيوى ـ الأحاديث النبوية ، آيات القرآن ، النوادر ، القصص ، الشعر ، الفلسفة ، وهلمجرا ـ إلى جانب الخطة والخلاصة العامة للأعمال . وفى بعض الحالات ، قد لا يعلن الكاتب رأيه بوضوح فى النص ، قد يحجم ـ حقا ـ عن التعبير عنه ؛ ولكن لدى مقارنة عمله بالأعمال الأخرى فى الموضوع نفسه ، فإن الكثير من دعاواه يدركها الوضوح .

---

* ترجمة : رفعت سلام . ويمثل هذا المقال فصلاً من الكتاب المعنون (Theory of Profane Love among the Arabs: The Devlopment of the Genre).

للويس أنيتا جفن : Lois Anita Giffen أستاذ الأدب والحضارة ، جامعة نيويورك.

- **آيات القرآن والسُّنَّة**

نتيجة للسلطة التى امتلكها القرآن والسُّنَّة (الأحاديث التى تنقل أقوال النبى وتصرفاته) ، فقد لعبا دوراً كبيراً فى تشكيل المواقف الإسلامية للسلوك الأخلاقى . ولهذا ، كان من الطبيعى أن يتم الاقتباس من هذين المصدرين ـ فى كتب الحب ـ كبرهان فى مسائل الصواب والخطأ ، ما يستحق المدح والقدح ، اللائق وغير اللائق بالمسلم . وفى مثل هذه الحالات ، كان اهتمام المؤلف ينصب ـ فى العادة ـ على ماهو مهذب ، أخلاقى ، فاضل ، أو مايرضى الله ، أكثر مما ينصب على تصنيف فعل معين إلى «حرام» أو «حلال». وهو ماتم تقنينه فى حديث «أبغض الحلال عند الله الطلاق» [١] .

والسُّنَّة التى تعالج السلوك الأخلاقى ، الطاهر، أو المهذب ، ترد ـ بصورة كثيفة ـ فى (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) و (روضة المحبين)؛ تلك الأعمال التى تشكل نمطا تحتيا Subtype متميزا، ذا توجه أخلاقى، لهذا الأدب؛ وستتم مناقشتها ـ باعتبارها كذلك ـ فى موضع تال. وكان مؤلفو هذه الكتب حريصين على أن يضعوا فى اعتبارهم أولوية مسؤولية المسلم وعلاقته بالله فى مظاهر نظرية الحب الدنيوى كافة. ولهذا السبب، فثمة «أحاديث» معينة ـ بحكم طبيعتها ـ تظهر فى أعمالهم بصورة بارزة، دون أن تجد لها مكانا فى أعمال أخرى مكتوبة بالروح العلمانية التى يتسم بها الأدب العربى. والمثال على ذلك يكمن فى ذلك الحديث الذى يأمر المسلم بغض بصره عن غير المحارم بالنسبة له. ومن الأحاديث الأخرى المشابهة النهى عن الانفراد بالنساء أو الفتيات، وتحاشى الجلوس معهن فى مرمى بصر واحد أثناء التجمعات الاجتماعية، والتحذيرات ـ بروح مشابهة ـ من التهديد الذى تمثله المرأة على الحياة الأخلاقية عامة: «ما تركت بعدى فتنةً أضر على الرجال من النساء». «أخوف ما أخاف على أمتى النساء والخمر» [٢].

ولا تقدم آيات القرآن والأحاديث النبوية هاديا إلى الأخلاق والتقوى والسلوك القويم فحسب، بل تقدم ـ أيضا ـ مرجعا فى نفاذ البصيرة بشأن الإنسان والعالم والله. وثمة حديث نموذجى من هذا النمط يرد فى جميع الكتب ـ تقريبا ـ التى تتناول الحب أو الصداقة، هو ذلك الحديث الشهير الذى يشرح جاذبية شخص ما لآخر كانجذاب الشبيه إلى الشبيه. ونقل عن عائشة أنها قدمت الرواية التالية لحديث النبى فى هذا الموضوع :

«أنّ امرأةً كانت تدخل على قريش فتضحكهم، فقدمت المدينة فنزلت على امرأة تضحك الناس، فقال النبى صلى الله عليه وسلم : على من نزلت فلانة؟ فقالت : على فلانة المضحكة . فقال : الأرواح جنود مجنّدة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف » [٣].

والتقسيمات الأكثر أهمية وجوهرية للآراء فى النظرية العربية للحب الدنيوى، شأنها شأن التقسيمات العادية العديدة، تنبع ـ بصورة مباشرة أو غير مباشرة ـ من الاختلاف فى استخدام أو تفسير آيات معينة من القرآن، أو أحاديث نبوية معينة. وهذا الاختلاف فى الرأى ـ الذى ينطوى على تضمينات أخلاقية أو دينية واضحة ـ هو الحافز على الجدل المحتدم. وفى الموضوعات الأقل حساسية، يكتفى الكتاب باقتباس الكثير من الآراء والنظرات المختلفة، دون إبداء ميلهم إلى أيٍّ منها.

وثمة العديد من الآراء التى تشكل جزءاً من نظرية الحب، وترتكز على نصوص مقدسة ليست موضع جدل، وتلقى قبولا عاما. ولهذا ـ على سبيل المثال ـ يوافق الجميع على بذل ما فى وسعهم لتحقيق الاتحاد الشرعى بين المحب والمحبوب، حتى لو استلزم الأمر ـ فى ظل ظروف معينة ـ قيام المرء بتضحية مالية أو عاطفية كبيرة. وتبدأ البراهين والأمثلة التوضيحية على ذلك بالسُّنَّة التى تقدم حالة حاول فيها النبى أن يعيد الجمع

بين امرأة ناشز وزوجها الذى أصابته مصيبة [٤]. ويتـم النظر إلى مثل هذه الأفعال بوصفها تعبيراً عن فضائل الشفقة والشهامة والتراحم و ـ أحيانا ـ ضبط النفس. ويضيف المأثور الإسلامي أن الله سوف يكافئ بسخاء مثل هذه الأعمال.

والسنة النبوية ليست الوحيدة ـ بالطبع ـ التى أُحسن استخدامها فى هذه الكتب، فهناك العديد من المأثورات ـ عن أقوال وتصرفات رجال دين وسياسة، من بينهم شخصيات أجنبية ومما قبل الإسلام ـ يتم استخدامها في البرهنة وضرب المثل التوضيحى، والتهذيب والتسلية [٥]. وكثيرا ما تلمح هذه المأثورات الأخرى، إلى فكرة عدم وجود سنّة نبوية ملزمة، أو يتم استخدامها (المأثورات) بوصفها شواهد مؤيدة توفر تفصيلا إضافيا فى الموضوع. وبالفعل، كما فى حالة بعض المأثورات الشرعية والمأثورات الأخرى، فمن المحتمل ـ بدرجة كبيرة ـ أن تكون بعض أقوال الصحابة والمسلمين الأوائل هى المأثورات الأسبق، بينما تم وضع المأثورات المنسوبة إلى النبى موضع التداول فى فترة لاحقة.

وثمة استخدام آخر للأحاديث النبوية فى هذه الكتب ـ وإن يكن أقل أهمية ـ يكمن فى اعتبارها شواهد نصية على المعنى، أو على استخدام كلمة أو مصطلح. وخلال القرون الأولى من فقه اللغة العربية، كانت الأحاديث النبوية تعتبر غير صالحة للتحقيق النحوى، لأنه كان من المتفق عليه أنها لا تتضمن النص الأصلى للنبى أو الصحابة، بل تقتصر على المعنى. واعتبرت تعبيراتها متأثرة بالرواة المتأخرين الذين كانت معرفتهم برهافة التعبير العربى الخالص موضع شك. ومن ناحية أخرى، لا يبدى مؤلفو المعاجم أى تردد ـ منذ بداياتهم المبكرة ـ فى استخدام الأحاديث بوصفها شواهد فى علم الدلالة، لتفضى المكانة الدينية للأحاديث ـ فى خاتمة المطاف ـ إلى استخدامها العام المتزايد نموذجاً للعربية الخالصة [٦].

● الشعر

يمثل الشعر مصدر اقتباس لكل الأعمال المتعلقة بنظرية الحب، إلى درجة أن بعضها يعتبر ـ إلى حد كبير ـ مختارات شعرية. وكثيرا ما تتحول المناقشات فى الحب إلى الشعر، لتمثيل الأفكار موضع المناقشة بصورة مناسبة، ولتدعيم آراء المؤلف، أو للتعبير عن فكرته بصورة أكثر ملاءمة. وينتمى الشعراء المنقول عنهم إلى مختلف القرون، برغم تفضيل الشعراء القدامى (الجاهليين، والأمويين، والعباسيين الأوائل). وكثيرا ما ينظم المؤلفون أنفسهم القصائد للتعبير عن عاطفة، أو فكرة، أو تجربة خاصة. وللوهلة الأولى، يمكن أن يبدو ذلك كما لو أن مثل هذا الاستخدام المكثف للشعر لم يكن سوى تجل لشهية العرب النهمة إلى الشعر. ويبدو أن للشعر وقع السحر عليهم، إلى حدّ أن هؤلاء المؤلفين الذين يشنون تهجماً عقائدياً حاداً ضد الحب المشبوب، لا يستطيعون أن يقاوموا إغواء ما يملأ صفحات من الشعر الذى يلوح تصويره المغوى لفكر العاشق ومشاعره فعالية مضادة لغايات المؤلف.

قد يبدو الشعر ـ إذن ـ هامشيا بالنسبة للفكرة الرئيسية للمؤلف؛ مجرد تزيين أو تنميق للأفكار الأساسية. والملاءمة المدهشة لبعض القصائد التى يستخدمها يمكن أن تكون محض صدفة، أو ترجع إلى حقيقة أن ثمة ذخيرة هائلة من الشعر يعتمد عليها فى موضوع الحب [٧]. وبرغم أن تلك الحالة هى الغالبة، فلا مفرّ أمام المرء من استنتاج أنه فى بعض الحالات يصبح العرض النثرى للنظرية ثانويا بمقارنته بالشعر (أكثر من العكس)، بمعنى تحول أفكار الشعر العربى وصوره إلى أن تكون المادة الأولية للصياغات النظرية.

ويبدو أن تطوّر متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفى لأفضل ما فى الشعر العربى حول هذه الموضوعات. وفى الحقبة العباسية، بدأ رجال من قبيل

محمد بن داود فى تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة، فى مقارنة لمختلف الطرق فى التعبير عن الفكرة نفسها. وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالنطاق الكلى لمشاعر ومواقف وتجارب الحب. وبرغم أن الجامع أو الناقد كان واعيا بحقيقة أن الشاعر ربما كان يصور - فحسب - إدراكاته ومشاعره الآنية الخاصة، فإنه كان واعيا - أيضا - بأن تأثير فعالية الشاعر يكمن فى التوحد بالتجربة العامة لمستمعيه. وبالتأكيد، فليس ثمة ما هو أكثر عمومية من الحب، وكان على الشاعر أن يدفع مستمعيه إلى الإحساس بأنه قد مس نبض الواقع.

وفى محاولة الشعراء العرب - منذ بداية عصر الخلفاء العباسيين الأوائل - أن يتفوقوا على بعضهم البعض، فقد وسّعوا - من خلال الاستعارة والخيال - من إمكانات التعبير المنمق عن تجارب المرء فى الحب. فالمعاناة من أجل قول شىء ما بارع أو جديد، من أجل الفوز بالإطراء ورعاية أولى الأمر، والميل إلى تجريب موضوعات شعرية جديدة، قد أضاف إلى غزارة الشعر وجدته. ومع ذلك، فقد أصبح بعضه مبهما ومتكلفا بصورة ميئوس منها، وفقد رنّة الحقيقة. وبالطبع، فمثل هذا الشعر لن يكون مجدياً بوصفه مصدراً لنظرية الحب. وكان محمد بن داود الأصفهانى - الذى جمع فى (كتاب الزهرة) مختارات فى الحب، وعلق على بعض القصائد - قاسيا للغاية إزاء التصورات غير الواقعية بها.

وبرغم أن القصائد التى تلمح إلى الجمال الجسدى للمحبوبة تظهر فى أعمال نظرية الحب، إلا أن الكتاب - بدرجة تكوّن قاعدة - لا يهتمون كثيرا بتحليل أو وصف الملامح البديعة للجمال الرجولى أو الأنثوى، والجاذبية الحسية لملامح معينة [٨]. ومن حيث المبدأ، فمن المسلم به أن الجمال مسؤول عن استثارة الحب، ولكن المسلم به - أيضا - أن الجمال فيما يراه إنسان ما ليس - بالضرورة - جمالا فى نظر الآخر. تلك هى بديهية الحب، وأحد أسراره. ولهذا، يمعن الكتاب النظر فى أسباب الحب. والمثل التوضيحى الأثير على ذلك تلك النادرة المتواترة عن عزة وكثير.

«يحكى أنّ عزّة دخلت على الحجاج فقال لها : يا عزة والله ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت : أيها الأمير، إنه لم يرنى بالعين التى رأيتنى بها» [٩].

ويتحدث الجاحظ - أيضا - عن امرأة لا يبدو عليها أنها تملك ما يستحق الإطراء إلا بعض الملامح الأنثوية غير المميزة، التى تجعلها أثيرة لدى قلب زوجها [١٠]. ولهذا السبب، يبدى الكتاب فى نظرية الحب اهتماما أكبر بالقصائد التى تصف الملامح النفسية والروحية للحب، ومن بينها - على سبيل المثال - الأوصاف الشعرية لدور العين والقلب والإرادة فى عملية الوقوع فى الحب. ويوفر الشعر الكثير من المواد للتحليل النظرى لهذه الظاهرة. وقد خصص ابن قيم الجوزية فصلين [١١] من كتابه لنزاع متخيل بين العين والقلب على معيار مسؤولية كل منهما عن نكبة العشق. وأوضح ابن القيم - خلال الحوار والمناقشة النثرية الموشاة بالقصائد - الحالة النفسية للنظرة الهائمة التى أتلفها الحب، أو المتيمة. ويعرض لهذه العملية فى ذروتها، حيث يمكن للعقلية المتأملة والباحثة - التى تعكف على الشعر والمصادر الأخرى - أن تستخلص الدروس والمبادئ منها، لتقدم ما يمكن أن نسميه نظرية الحب.

إن تنميق الأسلوب - ذلك الملمح النمطى - فى الشعر العربى، وحقيقة أن الرابطة المنطقية بين البيت والبيت التالى له - وخاصة فى القصائد الأقدم - ليست واضحة دائما ، وقد لا تكون موجودة ، يفرضان بعض الصعوبات الخاصة على الكتاب الذين يستخدمون الشعر بوصفه نصوصاً تدليلية أو أمثلة توضيحية . ولربما يعبر بيت منمق - بصورة خاصة - عن مركب كامل من

الأفكار ، فـيظهـر ـ لهـذا ـ مـرات عـدة فى العـمل نفـسـه، ليـضرب المثل التـوضـيحى على هذه الأفكار . وحينما تفقد الفكرة تواصلها من بيت لآخر ، فقد يجبر الكاتب على اقتباس الأبيات الاعتراضية ، قبل أن يصل إلى البيت الثانى الذى يبحث عنه . ومن ناحية أخرى ، فثمة حالات عدة يكفى فيها بيت واحد أو شطر للتمثيل التوضيحى على المسألة موضع المناقشة ، ولكن المؤلف الواعى بالتقليد التجميعى ـ الذى يمثل جزءا من هذا الأدب ـ لايمكنه أن يتوقف عن اقتباس أبيات إضافية ، أو حتى القصيدة كلها .

ولا تعـتبـر الاكـتـشـافـات والملاحظات الخـاصـة بسيكولوجية الحب ـ بالطبع ـ فريدة ، بالنسبة للعرب أو العالم الإسلامى الوسيط؛ فكل أمة، وكل جيل ـ حقا ـ يتصارع بطريقته الخاصة مع أسراره غير المكتشفة . ولسنا بصدد تقرير ما إذا كان العرب فى العصر الوسيط يفوقون الشعوب الأخرى فى إدراكهم للموضوع أم لا . فمن الواضح ـ على أية حـال ـ أن سـمـات الشـعـر العـربى، وشعبية الحب ـ بوصفها موضوعاً للشعراء ـ قد ساهمت كثيرا فى تطور النظرية العربية للحب الدنيوى.

● **النوادر والحكايات**

وعلى هذا النحـو الذى كـانت عليـه الكتب الموسوعية العربية ، فإن النوادر والحكايات التى تظهر فيها تتقنع ـ جزئيا، على الأقل ـ بالتاريخية . ويرافقهـا ـ فى بعـض الحـالات ـ سلسلة من الرواة، وتنتـسـب ـ فى العادة ـ إلى سلطة ما لها احترامها . وقليلا ما يستخدم المؤلفـون العـرب ـ فى العـصـر الوسـيط ـ الروايات غيـر الموثوقة ؛ فـالكثير من روايات الاختـلاق الحر ـ من هذا القبيل ، التى توجد مختلطة بتلك المتقنعة بالتاريخية فى (ألف ليلة وليلة) ـ نادرا ما اعتبرت محترمة بما يكفى للفت انتباه الدراسين والأدباء المحترمين [١٢] .

وإلى حـد مـا ، تسـتـخـدم النوادر والحكايات ـ فى الغالب ـ لأداء وظيفة الشعر نفسها فى الكتب الخاصة بنظرية الحب ؛ فكلاهـما مصدر الصياغات النظرية ومادة التمثيل التوضيحى لها . وغالبيتها العظمى قصيرة تماما، مجرد سطور قليلة أوفقرة أو فقـرتين . ولهـذا ، فبسبب تضـمـينهـا فى مـوضـع مـعين سـهل الالتـقـاط بالنسبـة للقارئ. وكـمـا فى حالة الشعر ، فإذا ما كان الاقتباس شهيرا ومناسبا للسياق ، فلسوف تبدو التعـميمات النظرية ـ فى بعض الحـالات ـ وقـد تحـقـقت من خـلال التـأمل فى هذا المقتبس . وأحيانا ما تأتى النادرة ـ مهـمـا كـان قدمها ، ودورها فى إضاءة مسألة ما ـ نوعاً من البرهان التأكيدى أو المثل التوضيحى لقولٍ فصل من قبل سلطة لها وزن أكبر .

وتتـوقف وظيـفـة النادرة أو الحكاية ـ فى الكتب المتعلقة بنظرية الحب ـ على شخصية الكاتب . فمؤلفو الأعمال التصنيفية والتحليلية ـ فى الموضوع ـ غالبا ما يستخدمون النوادر والحكايات على أساس أنها براهين أو أمثلة للأفكار موضع المناقشة . وإذ يمتلك الكتاب طبيعة المختارات المجمعة عن الحب ونظرية الحب ، فيمكن ـ ببساطة ـ تلاوته بوصفه تمثيلاً إيضاحياً لظاهرة الحب وتصنيفه. ولكثير من حكايات الحب شهرة إلى حد أن المرء لايجد مفرا من استنتاج أن تصنيفات المؤلفين لأنواع الحب (أو عناوين الفـصـول) هى ـ فى بعض الحالات ـ مجرد تكئة لإعادة حكى هذه الحكايات ، التى لايملّ منها العامة أبدا ، كما هو واضح [١٣] . وفى مثل هذه الحالات ، فلا مناقشة حقيقية ـ فى الغالب ـ بعد الجزء التمهيدى من الكتاب؛ فالكاتب قد أرضى نفسـه والقـارئ بتـصنيف طائفـة من حكايات المحبين؛ «فـالحب ـ عـزيزى القـارئ ـ يجىء فى هذه الأنواع...» .

وبرغم أن مـعظم النوادر والحكايات تدور حـول المسلمين ، من عرب المدن والبدو ، فثمة بعضها يدور

حول غير المسلمين وغير العرب ـ من الإسرائيليين ، وقدامى اليونانيين ، والهنود ، والفرس فيما قبل الإسلام ـ بالإضافة إلى غير المسلمين من الأقليات التى تعيش فى مجتمعات إسلامية . ولايدهشنا أن تتبدل ـ تماما ـ الحكايات ذات الأصول الأجنبية وفق الزمن الذى تروى فيه ، فى هذه الكتب . فحكاية «سوزانا والشيوخ» الواردة فى السّفر المنسوب إلى دانيال ـ على سبيل المثال ـ تظهر ويتكرر ظهورها ـ طوال قرون ـ فى أشكال مختلفة متبدلة ومختصرة ، قبل أن يقدم «داوود الأنطاكى» نصها الصحيح المنقول مباشرة من سفر دانيال، ويلفت الانتباه إلى هذه الحقيقة (١٤) .

● **معارف مؤلفى المعاجم وفقهاء اللغة**

يمثل التصنيفان العامان للمادة الأولية، اللذان سبق ذكرهما ـ الشعر والنوادر أو الحكايات المتعلقة بالحب ـ أكثر التصنيفات التى تم استخدامها بصورة دائمة ، والتى ساهمت فى تشكيل كل ملمح من نظرية الحب . وهناك عنصر أكثر محدودية وتحديدا ـ برغم ضرورته ـ هو المعلومات المأخوذة عن مؤلفى المعاجم وفقهاء اللغة عن أصول وتاريخ الكلمات المستخدمة فى الحب ، ومعناها الدقيق ، واستخدامها المناسب . وقد استدعت هذه المسائل المعالجة المبكرة فى هذا الكتاب ، برغم أن بعض المؤلفين لم يروا ـ بصورة واضحة ـ أى احتياج إلى ذلك (١٥) . وبصورة عامة ، فإنه يقتصر ـ فى ذلك ـ على اسم المؤلف ، برغم ذكر اسم العمل فى بعض الأحيان ، الذى لايعدو أن يكون فى العادة أحد المعاجم. ويمكننا أن نتخذ مقطعا من (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية نموذجاً للمعالجة المكتملة لهذا الملمح من الحب؛ فبعد خطبة تحتل مساحة صفحة عن نظريات أصول كلمة «حب» ، وكيف جاءت من الجذر «ح ب ب» ، ينتقل إلى مناقشة الأنماط والمعانى الصرفية للكلمات الأخرى المرتبطة بالحب والمشتقة من الجذر نفسه :

«قال صاحب الصحاح :

... وأمّا الحِبُّ بكسر الحاء فلغةٌ فى الحُبّ وغالب استعماله بمعنى المحبوب . فى الصحاح : الحِبّ المحبة وكذلك الحِبّ بالكسر ، والحب أيضا الحبيب مثل خِدْن وخدين . قلت : وهذا نظير ذِبح بمعنى مذبوح» (١٦).

وفى مناقشته لأصل ومعنى كلمة عشق يقول:

قال ابن سيده :

العشق عجب المحبّ بالمحبوب ، يكون فى عفاف الحبّ ودعارته ، يعنى فى العفّة والفجور . وقيل : العشق الاسم والعَشَق المصدر . وقيل هو مأخوذ من شجرة يقال لها عاشقة تخضرّ ثم تدِق وتصفرّ (...)».

وقال الفراء :

«العشق نبت لزجٌ . وسمّى العشق الذى يكون من الإنسان للصوقه بالقلب . وقال ابن. الأعرابى العَشَقَة اللبلابة تخضر وتصفر وتعلق بالذى يليها من أشجار» (١٧) .

وهناك أمور واضحة فى أصول الكلمات والاستخدام والمعنى، ولكن المرء غالبا ما يعثر على نوع مختلف تماما من مناقشة المصطلحات التى ليست مفصولة ـ تماما ودائما ـ عن المسائل السابق توضيحها، والتى تجىء ـ أيضا ـ عن طريق فقهاء اللغة . وفى هذه الحالات ، فالسؤال المطروح أو الضمنى هو : «ما العشق (أو الهوى ، إلخ) ؟» . والمعلومات المستنبطة فلسفية ثقافية بقدر ما هى لغوية . وبرغم أنّ المصادر الأصلية لمثل هذه المعلومات تغفل الاسم فى الغالب ، فإن الدارس الذى يتكرر اسمه كثيرا هو الأصمعى (١٢٣/٧٣٩ ـ ٢١٧/٨٣١)، فقيه اللغة والمعجمى المبكر (١٨) . وقد

طاف بالبدو العرب ليدوّن القصائد والمواد الأخرى لفقه اللغة من أفواههم . وسجل العديد من الأقوال التى سمعها من بسطاء الرجال والنساء فى الصحراء ، مصورا البلاغة العربية الحقيقية وورع أهل السهول، وإدراكهم العميق ـ أحياناً ـ للأشياء الأعمق فى الحياة. ومن ذلك، ماتم اقتباسه ليصور تفسيرين مختلفين لماهية الحب [١٩] . وفى محاورة أخرى ، ينقل الأصمعى أنه سمع رأيا آخر حول طبيعة العشق :

«سألت أعرابياً عن العشق فقال : جَلّ والله أن يرى ، وخفى عن أبصار الورى ، فهو فى الصدور كامن ككمون النار فى الحجر ، إن قدح أورى ، وإن ترك توارى . وقال بعضهم : العشق نوع من الجنون ، والجنون فنون فالعشق فنّ من فنونه» [٢٠] .

● آراء الفلاسفة والأطباء

والعديد من المقطوعات الواردة بهذا الكتاب ، التى تتناول المسائل النظرية لماهية الحب وأسبابه وآليات استهلاكه وتطوره وعلاماته وأعراضه ، مأخوذة عن الفلاسفة والحكماء والأطباء ، سواء كانوا يونانيين ، إغريقيين ، أو ورثتهم من المسيحيين الشرقيين أو المسلمين . ولاينص ـ دائما ـ على اسم المصدر المنقول عنه بالفعل ؛ بل عادة ما تستخدم ـ فى ذلك ـ جملة من قبيل «الفلاسفة القدماء» . ولهذه الآراء ـ فيما يبدو ـ وقع السحر على العرب ، لأنها تقدم شروحا وافية ـ وأحيانا تفصيلية ـ للظواهر ، بطريقة أخرى غامضة وغير تفسيرية . ومختلف النظريات المتاحة تقدم تفسيرات ترضى كل تحولات العقل . و أحسن هؤلاء الكتاب الذين حاولوا التشكيك فى «العشق» و «الهوى» استخدام سلطة الآراء السلبية ، مثل تلك التى تصف الحب بأنه ضلال أعمى بلاعقل ، لايؤدى إلى غاية حميدة ، وأنه انشغال عبثى لقلب فارغ من أى شيء ذى بال ، أو أنه نتيجة لخلل ما فى وظائف الأعضاء . وهؤلاء الكتاب الذين لايهتمون سوى بتسلية القارئ ، وإصدار الأحكام له ، من خلال تقديم وجهات النظر المسلية والجازمة ، يتخذون موقفا مستقلا ، ولا يؤكدون نموذجا لإحدى النظريات الفلسفية أو العلمية على حساب نموذج آخر .

وتبدو بعض الآراء كأنها اقتباسات دقيقة من الأعمال اليونانية فى الأخلاق أو الطب (باعتبار الحب نوعا من المرض) . ويبدو أن بعض المؤلفين الأوائل قد أخذوها من الترجمات العربية للأعمال اليونانية ، إن لم يكن من النصوص اليونانية ذاتها ، أو من بعض الأعمال العربية التى تتضمن مقتطفات وملخصات للأعمال اليونانية . ولا قيمة لحقيقة أن فترة حياة ابن داود ـ مؤلف (كتاب الزهرة) ـ قد تصادفت مع فترة النشاط الأعظم للترجمة . فنحن نعرف أنه كان راوية للتقاليد الدراسية عن «الكندى» [٢١] ، ويمكننا ـ بالتالى ـ أن نستنتج أنه قد تلقى الدرس على يديه ، حيث اشتملت أعماله على مجالات الفلسفة والعلوم اليونانية كافة . ولو أنه لم يدرس مثل هذه الموضوعات على الكندى ، فلابد أن الفرصة كانت متاحة له ـ على الأقل ـ لتصحيح المعلومات اعتماداً على النصوص الأصلية ، ومن خلال الأصدقاء العليمين بها . ومن الواضح ـ على أية حال ـ أن غالبية المؤلفين ، فيما تلا القلة الأولى التى أُلّفت فى نظرية الحب ، قد استعاروا أقوال الأطباء والفلاسفة كما وجدوها فى الأعمال المبكرة حول الموضوع نفسه .

لقد كانت هناك نظريات حول الحب لها أصولها فى مختلف الفلسفات «الثنوية» فى الشرق ، وكانت معروفة فى دوائر المتعلمين فى العالم الإسلامى . ويقرر المسعودى أنه كان يعرف ماكتب فى الموضوع ، ولكن الكتاب الذى يقول إنه يحتوى النظريات ليس متاحا لنا ، لسوء الحظ [٢٢] . وفى كتابه (مروج الذهب) ، يقدم تفسيراً زرادشتياً لطبيعة الحب [٢٣] . ومراجع آراء هؤلاء

الأشخاص أو الفرق ليست معروفة فى كتب نظرية الحب، ربما بسبب التحيزات القوية ضدهم فى العالم الإسلامى (٢٤) .

وتبدو محاولة استقصاء الشذرات التى ترجع إلى الفلاسفة والأطباء اليونانيين جديرة بالاهتمام . وعلى أية حال ، فهذه المهمة تتطلب ـ فى معظم الحالات ـ خبرة من المتعاملين مع الأعمال اليونانية التى كانت معروفة آنذاك فى العالم الإسلامى . وثمة فكرة عن الاكتشافات المحتملة التى يمكن أن تسفر عنها مثل هذه الاستقصاءات ترد فى تحليل «ريتشارد فالزر» لأحد هذه الاقتباسات من (كتاب عطف الألف المألوف على اللام المعطوف) للديلمى (القرن الرابع / العاشر) ، وهو أقدم كتاب سحرى موجود بكامله عن الحب . وينتهى «فالزر» إلى أن المقطوعة ربما تمثل ـ بصورة جيدة ـ شذرة من حوار مفقود لأرسطو (٢٥). والصعوبة التى تعقد تحقيق مثل هذه الشذرات تكمن فى أن بعض الاقتباسات قد تمت نسبتها من قبل المؤلفين العرب إلى أكثر من مرجع . وتلك هى حالة الشذرة المأخوذة من الديلمى (٢٦) .

٢ـ
تطور الشكل والمضمون فى هذه الأعمال

عندما يبحث المرء تطور هذه المجموعة من الأعمال، طوال ما يقرب من ألف عام، فسيجد ملامح معينة للشكل والمضمون تطرح نفسها للتحليل والوصف ، وتكشف عن وحدة حقيقية و ـ أيضا ـ بعض الاختلافات . تكمن الوحدة فى تطور الملامح التقليدية والنمطية للشكل والمضمون ؛ ويستند الاختلاف على تنوعات صغرى لهما ، أو اختلافات فى الروح أو الحافز الذى سيطر على المؤلفين ؛ فقد كتب بعضهم بروح الأدب الأكثر علمانية ، فيما كان البعض الآخر محكوما باعتبارات دينية وأخلاقية ؛ ولكن الروح التى كتبوا بها كان من الصعب ـ فى الواقع ـ أن تكون أدبية خالصة ، ولا حتى دينية بكاملها ، برغم أن التوازن ـ فى أى عمل مفرد ـ عادة ما يميل بصورة ثقيلة إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

وخلال بنية أو مضمون الأعمال العشرين فى هذه المجموعة موضع البحث ، فإن تكرار ملامح معينة لابد أن يلفت الانتباه . وأوضح هذه الملامح ـ وهو ما سبق أن أشرنا إليه ، فى موضع سابق ـ هو التقسيم الثنائى للمضمون إلى:

١ـ مناقشة جوهر وطبيعة وأسباب وأسماء وأنواع الحب، والتمايزات بين هذه الأنواع.

٢ـ «أحوال» المحبين ، وهو مصطلح يغطى أنواعا عدة للتنظير حول سلوك المحبين ، وخطط تصنيف المحبين وأحوالهم فى الحب .

ويمكن رؤية بدايات هذين النمطين لموضوع البحث فى مقالتى الجاحظ القصيرتين ، بالإضافة إلى المقالة المجهولة المؤلف عن الحب ، التى تتضمن شذرة منقولة عن أحمد بن الطيب السراخسى ، والتى سبقت مناقشتها .

ولقد قلت إن هذا التقسيم الثنائى لموضوع البحث هو تقسيم واضح ، برغم أنه لم يكن دائما ـ فى البداية ـ بهذا الوضوح بالنسبة لى ، ولم أصادف هذه الأعمال موضع مناقشة الباحثين الغربيين ، وفق هذه المصطلحات. وقد خطرت ببالى الدلالة الكاملة لمصطلح حال (والجمع : «أحوال») للمرة الأولى ـ خلال تصنيف مضمون هذه الأعمال ـ عندما قرأت مقدمة كتاب (روضة العشق) للكسائى (القرن السابع/ الثالث عشر). يتحدث الكسائى عن أول الأعمال التى تناولت الحب، دون أن يسميها لسوء الحظ ، كما لو أن التقسيم

الطبيعى لمضمونها هو التقسيم الثنائى الذى سبق وصفه [1] . وينتقدهم جميعا لفشلهم فى تحقيق توازن بين القسمين ، وربما كان يقصد الإشارة إلى بعض المؤلفين الذين أهملوا أحد البعدين فى موضوع البحث عن الحب . وقادتنى ملاحظاته إلى البحث عن هذا التقسيم المنطقى للمضمون فى أعمال أخرى . وأصبح من الواضح لدىّ أن الكتب المتأخرة ، الأكثر تصنيفية ، عن نظرية الحب الدنيوى ، إنما تبدأ دائما بمناقشة طبيعته وأسمائه وأسبابه وهلمجرا ، ولكن المرء يجد تنوعا أكثر فى مضمون الجزء الرئيسى للعمل ، بعد هذه البداية المعتادة ، برغم تكرار موضوعات معينة من كتاب إلى آخر على نحو يبدو تقليديا بالنسبة للمجموعة. ولم يكن واضحا لى ذلك العامل المشترك الذى يؤسس للأنواع العديدة من موضوع البحث . ولم أعرف بأية مصطلحات عامة يدرك المؤلفون العرب أنفسهم هذه المجموعة من الموضوعات ، خاصة أن كتبا عدة ـ فى حالة اشتمالها على مقدمة أو تقرير حول المضمون الذى سيطرح ـ تصف الموضوعات التى ستتم معالجتها واحداً وراء الآخر ، دون ملاحظة المضمون وفق مصطلحات أعم . وتلبى «أحوال المحبين» ـ كما استخدمها الكسائى ـ الاحتياج إلى مفهوم يفسر ـ بصورة تاريخية ـ الحضور المبعثر للمادة . وبوصفه مفهوماً تنظيمياً ، فهو عام ومرن بما يكفى لتغطية موضوع البحث ولكنه يفصله عن الأقسام التى تعالج طبيعة وأسباب وأسماء الحب وغيرها [2] .

واستخدام الكسائى لهذا المصطلح يعطى أهمية لما قرره ابن داود من أنه ألّف كتابه ليتضمن مناقشة «كون الهوى» وأسبابه و «الأحوال العارضة فيه» ، وأنه سيقدم من الشعر ما يصور كل «حال» يقع فيه المحب ، «بترتيب الوقوع حالا فحالا» [3] . وفى كتاب ابن داود ، تتكون «الأحوال» من خمسين ظاهرة أو عرضا للحب ، يتم التعبير عنها فى شكل أقوال مأثورة أو حقائق مقررة ، تجىء فى عناوين الفصول [4] . وقد أكد «نيكل» و «جارثيا جوميز» حدة اختلاف (كتاب الزهرة) ـ فى المضمون والروح ـ عن(طوق الحمامة) لابن حزم، برغم أن كلا المؤلفين كان ظاهرياً ، وكلا الكتابين يدور حول الحب [5] . ومع وجود اختلافات ـ سبق ذكر بعضها ، وستجرى مناقشة بعضها الآخر لاحقا ـ إلا أن ثمة ملمحين مشتركين تم تجاهلهما ـ حسب معلوماتى ـ حتى الآن : الأول ، أن الكتابين يمتلكان البنية الأساسية نفسها وأنهما ـ بالإضافة ـ النموذجان الواضحان الوحيدان على ذلك طوال الفترة من القرن الثالث إلى الخامس الهجرى ، برغم أن هذه البنية ستصبح البنية المعيارية ، وتصل درجة التطور الكامل فى أعمال القرون التالية . ولهذا ، يعالج كلا الكتابين جوهر وطبيعة وأسباب الحب فى الفصل الأول ـ يقدم (كتاب الزهرة) ذلك فيما يزيد على (طوق الحمامة) ـ وبعدها يتقدم كل كتاب إلى موضوعه الرئيسى ، «أحوال» المحبين وفق حدوثها . ويكمن الملمح الثانى المشترك بين الكتابين فى حقيقة أن «الأحوال» التى يهتمان بها ـ بصورة أساسية ـ هى الظواهر النفسية للحب . وقد تمت مناقشتها فى (كتاب الزهرة) وتصويرها بالشعر ، مع التأكيد ـ أكثر ـ على التمثيل التوضيحى بالشعر ، فيما كانت هذه الظواهر ـ فى (طوق الحمامة)ـ موضع مناقشة بالنثر ، أساسا ، ليتخذ الشعر ـ وهو فى الغالب من نظم المؤلف ـ مكانة ثانوية . ولهذا ، فليس من الصحيح تماماً أن نرى ـ كما يفعل جارثيا جوميز ـ أن (كتاب الزهرة) هو ، قبل كل شىء، مختارات شعرية ، فيما يمثل (طوق الحمامة) معالجة سيكولوجية [6] .

وعلى أية حال، فالتشابهات لاتنتهى، حيث تكشف المقارنة بين الكتابين عن شواهد ـ فى الأفكار و (الحديث) والأسلوب المشترك بينهما ـ للتأثير المحتمل من (كتاب الزهرة) على مؤلف (طوق الحمامة). وقد تم تقديم هذه الشواهد لإظهار التأثير المحتمل لـ (كتاب

الموشّى) على (طوق الحمامة)، فيما استبعد (كتاب الزهرة) بوصفه مصدر تأثير بعيد الاحتمال [٧]. وعلى أية حال، فالحقيقة أن مقارنة دقيقة للموضوعات والأسلوب بين (كتاب الزهرة) و(كتاب الموشّى) و(طوق الحمامة) ستكشف لنا عدة تشابهات يمكن استخدامها لكشف القرابة بين أى كتابين أو بين الثلاثة معا. وبعض التشابهات التى قدمت شاهداً على التأثير المحتمل لـ (كتاب الموشّى) على (طوق الحمامة) سوف تصلح ـ بصورة مشابهة ـ لإظهار العلاقة المحتملة بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، أو مع كلا الكتابين، لأنها موجودة أيضا فى (كتاب الزهرة) [٨]. ويمكن العثور على تشابهات أخرى بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، وإن كانت غير موجودة بين ذلك العمل و(كتاب الموشّى) [٩]. ويمكن إدراك كل هذه الأعمال ـ جيدا ـ باعتبارها مؤسسة على ذخيرة مشتركة من المعرفة، أو نظرية مشتركة عن الحب والمحبين تنتشر شفوياً أو فى شكل مكتوب. ولهذا، فيمكن أن توجد التشابهات ـ أيضا ـ بين (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق)، الذى تم تأليفه فى الشرق بعدما كتب (طوق الحمامة) فى إسبانيا بخمسة وثلاثين عاما؛ لكن هذه التشابهات لن تصل ـ بالطبع ـ إلى حد الاقتباس من (طوق الحمامة)، لأن (مصارع العشاق) يتألف من مأثورات أدبية وشبه تاريخية لها من الإسناد والذيوع فى الشرق ما يسبق بكثير تاريخ كتابة (طوق الحمامة). ولابد أن (ابن حزم) كان عارفا ـ على الأقل ـ بجزء من هذه المادة المأثورة المتناقلة شفاهيا، وبالمجموعات المكتوبة فى إسبانيا. وشارك الغرب الإسلامى الشرق ـ أيضا ـ فى مخزون إيديولوجى يمكن تقصيه إلى الوراء بقدر ما يمكن تقصى قائمة الأفكار التى تدور حول الحب المشبوب الذى نجده فى ديوان (العباس بن الأحنف) (متوفى ١٩٠ هـ/٨٠٦م)، والمعروف فى الغرب كما هو معروف فى الشرق.

والكتاب التالى ـ بعد (كتاب الزهرة) ـ الذى يتوافق بوضوح مع التقسيم الثنائى النمطى لموضوع البحث هو (كتاب الرياض) المفقود للمرزبانى، فيما عدا أن الشاهد يتركنا دون معرفة ما إذا كانت الأقسام التى تدور حول طبيعة وأنواع وأسماء الحب تشكل مقدمة الكتاب، أم أنّها ترد فيما بعد. وحقيقة أن مؤلفى غالبية الأعمال التى تضمنت مثل هذه المناقشة قد استخدموا هذه الموضوعات بوصفها مقدمة سوف تقود المرء إلى أن يعتقد ذلك، شأنها شأن حقيقة أن الكتاب يظهر ـ فى وصف ابن النديم التفصيلى والمحدد له فى (الفهرست) بوصفه معالجة نموذجية منظمة تماما، وليس عملا من أعمال المختارات. وبالإضافة، فضخامة (كتاب الرياض)، وحقيقة أنه:

«ناقش الحب وتشعباته، وناقش بداياته ونهاياته، وما قاله فقهاء اللغة ومؤلفو المعاجم عن أسمائه وأنواعه، واشتقاقات هذه التسميات مع اقتباسات من الشعر الجاهلى والشعراء المخضرمين والمحدثين تمثل شواهد نصية» [١٠].

يبدو مؤشراً على أنه يتضمن مقدمة مهمة لموضوع الحب، أكثر أهمية ـ من هذه الناحية ـ من أسلافه. فـ (كتاب الزهرة) ـ على سبيل المثال ـ لم يتطرق إلى أسماء وأنواع الحب، أو أفكار فقهاء اللغة والمعجميين حول هذه الأسماء، برغم الإعلان عنها ـ سلفا ـ فى مقدمة الكتاب، وانسابت المعلومات أو النظريات حول جوهر الحب وطبيعته وأسبابه خلال الفصل الأول، الذى يحمل عنوان «مَن يُكثر من نظراته ستدوم بلواه» [١١].

ولقد أوضحت فى رصدى للمؤلفين والأعمال ـ عند تقرير حقيقة أن (كتاب الرياض) ينتمى إلى هذه المجموعة ـ أنه يمثل أيضا نموذجا للتصنيف الثانى لموضوع البحث والخاص بنظرية الحب، وهو «أحوال

المحبين» . ولاحظنا ـ بالفعل ـ شهرة المرزبانى فى رواية النوادر والنظريات والمأثورات شبه التاريخية عن الحب ، بوصفها نوعاً من التوليف لمضامين الأعمال الخاصة بالحب الدنيوى ، مع حقيقة أن كتابه قد تم الاقتباس منه بالفعل فى بضعة أماكن . ونظرا للميل العام لدى مؤلفى هذه الأعمال إلى الاقتباس ـ بصورة كثيفة ـ عن أسلافهم ، فلسوف يبين أن لـ (كتاب الرياض) تأثيره الجوهرى على شكل ومضمون الأعمال المتأخرة . والأمثلة الباقية التى تتضمن ملامح الشكل والمضمون المنسوبة إلى كتاب المرزبانى تظهر ـ للمرة الأولى ـ فى كتاب الكسائى بعد ثلاثمائة عام تقريبا ، برغم أن الكسائى ـ كما قلت من قبل ـ قد اعتبرها آنذاك من المسلمات . وبالإضافة إلى الشواهد التى وردت من قبل على تصور (كتاب الرياض) بوصفه كتاباً له مقدمة مرتبة عن تسميات وأنواع الحب ، إلخ ، فثمة مثال عن كتاب يدور حول موضوع مشابه ، وتم توليفه بهذا الأسلوب الذى لا يزال باقيا ؛ إنه كتاب (عقلاء المجانين) الذى ألفه أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى (متوفى ٤٠٦ / ١٠١٥) [١٢] الذى جمع المأثورات والحكايات عن مجموعة الدارسين المسؤولين عن تناقل مادة الحب . وقد تم توليف الكتاب وفق خطة منطقية مع مقدمة مهمة ممنهجة لتسميات الجنون وجذورها اللفظية وتنويعات الجنون ـ حتى الجنون عند الحيوانات ـ وصولا إلى ما يمكن تسميته بأحوال الأشخاص المبتلين بالجنون كالأشخاص الذين سموا مجانين لكنهم ليسوا كذلك بالفعل (كالسكارى والحمقى ، إلخ) «..وهؤلاء الذين أصبحوا مجانين من رهبة الله .. هؤلاء المجانين والحمقى ، الذين يمتلكون ـ مع ذلك ـ ذهنا ثاقبا بالفعل ، وهؤلاء الذين يتصرفون كالبلهاء للحصول على ثروة ما .. وهؤلاء الذين يتصرفون بحماقة للنجاة من محنة أو كارثة..» وهلمجرا ، خلال تسعة تصنيفات [١٣] .

ومن بين الكتب التى تدور حول نظرية الحب الأرضى ، هناك كتابان يمثلان ـ فعلاً ـ استثناء مهما للشكل النمطى ، وقد صدرا فيما بين القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجرى ، تلك الحقبة الأولى من هذا الأدب . والكتابان معا ـ (كتاب المصون) و (مصارع العشاق) ـ مختارات غير منتظمة ؛ وإن كان (كتاب المصون) ـ برغم افتقاره إلى العناوين والتقسيم إلى فصول ـ يكشف عن بعض مبادئ التنظيم ، فى ابتدائه باقتباسات عن طبيعة الحب . على أنه من المبرر ـ بشكل كاف ـ رفض إدراج هذه الأعمال ضمن المجموعة ، بسبب هذا الاختلاف الهيكلى ، أو ـ بالأحرى ـ الافتقار إلى هيكل ؛ فمضمونها قابل للتشابه مع مضمون أكثر الكتابات ـ التى سبق تقديمها ـ نمطية . وباستخدام التشبيه الأدبى العربى «العقد» ، يكمن الاختلاف ـ جزئيا ـ بين العقد الذى تنظم فيه الخرزات فى نسق معين ، وعقد يضم أنواع الخرز نفسها بصورة عشوائية .

كما يفتقر (منازل الأحباب) (بداية القرن الثامن/ الرابع عشر) إلى التنظيم ـ أيضا ـ ولكنه ـ مع ذلك ـ ليس مختارات خالصة . فمضامينه مرتبة تحت ثمانية عشر عنوانا ، دون أن يبدو نظامها منطقيا . ولا تعتبر هذه العناوين فصولا ، ولا يكتب المؤلف مقدمة توضح خطته كما فعل مؤلفو الكتب النمطية . ويجيء تقديمه لتسميات وأنواع وطبيعة وأسباب الحب فيما يلى ربع الكتاب ، لا فى بدايته كما فى الكتب النمطية .

ويمثل كتاب (اعتلال القلوب) للخرائطى بداية نمط ثانوى للأعمال المؤلفة حول الحب الدنيوى ، بما يمتلك من توجه دينى أو أخلاقى ـ بوصفه فكرة مهيمنة ـ حتى لا يستبد بالروح «الهوى» (الذى يأخذ ـ فى العادة ـ معنى «الرغبات الشريرة» أو «الشهوانية») أو «العشق» . وسيتم تقصى قسم الحب / الشهوة فى أبعاده الدلالية والمذهبية فيما بعد . فموضوع الواحد

والعشرين فصلا الأوَل هو موقف النوادر والأحاديث من «الهوى» ، وكيف تتم مواجهته . ثم يستدير المؤلف ـ بصورة حادة ـ إلى اتجاه جديد في الفصل الثانى والعشرين ، حول «ميزة الجمال والسجايا التى منحها الله إلى من يمتلكونه والواجبات التى ألقاها على عواتقهم»[١٤]. وتأتى ـ من بعد ـ فصول عن المحبة والهوى ، اللذان يأخذان ـ فيما يبدو ـ معنى «الحب الشهوانى» . وتبدو هذه الفصول مصطبغة بمسحة شبه صوفية ، صوفية الحب المرتبطة بالمثل العذرية ، ويبدو دستور الحب فى هذه الصوفية العذرية متأثرا بمفاهيم الأدب والمروءة والرغبة فى إرضاء الله [١٥] .

ومن الواضح أن (اعتلال القلوب) كان الجد الأعلى لكتاب (ذم الهوى) لابن الجوزى ، فالتشابه فى البنية العامة للكتابين ، وحقيقة أن عددا من فصول الكتاب الأول يعاود الظهور فى الثانى مع إضافات أو بدونها ، هما الدليل الناصع على ذلك . ويؤكد التقصى الأكثر تدقيقا هذا الانطباع ؛ حيث يظهر اسم محمد بن جعفر أو محمد بن جعفر الخرائطى مع تكرار معتدل للأسانيد فى (ذم الهوى) . وعلى أية حال ، فـ (مصارع العشاق) ـ بما هو مصدر للمضمون ـ مهم على الأقل ، بناء على التكرار الذى يظهر معه ـ فى الإسناد ـ اسم أبى محمد جعفر بن أحمد السراج أو عناصر قابلة للتوحد بذلك الاسم . ونظل فى انتظار دراسة تفصيلية عن اعتماد (ذم الهوى)على هذين الكتابين المبكرين ، ليمكن إضاءة ما إذا كان نص (اعتلال القلوب) ـ الذى بين أيدينا ـ يمثل مختصرا أو لا . وإحدى الصعوبات التى تعوق أية محاولة لتحديد إلى أى مدى تم اقتباس الكتابين فى(ذم الهوى)، تكمن فى أن ابن الجوزى ـ فى معالجتة للمأثورات التى استعارها بوضوح من هذين الكتابين ـ قد اقتبس صياغات مختلفة ، فى بعض الأحيان ، مستقاة من مصادر أخرى . ولهذا ، فمأثور ما فى فصل معين من (اعتلال القلوب)سوف يجىء فى الفصل المقابل من (ذم الهوى)مع الإسناد الذى لا يتضمن ـ فى بعض الحالات ـ اسم الخرائطى [١٦] . أما دوافع ابن الجوزى إلى ذلك ، فلا تزال غير واضحة .

وأحد الأسباب التى قدمها « ڤاديت » للاعتقاد بأن (اعتلال القلوب) قد تم اختصاره إلى (مخطوط بورصة) ـ المتاح لنا الآن ـ يكمن فى أن الفصول الأربعة التى يذكرها بالغة القصر ، ولا تزيد عن صفحة من القطع الكبير، فى الطول [١٧]. والمراجعة الدقيقة لهذا المخطوط سوف تكشف ـ فى الواقع ـ أن ستة عشر فصلا، أى حوالى ربع مساحة الكتاب، تمثل أقل من صفحة من القطع الكبير، فى الطول. إلا أن هذا الاختصار لا يمكن اعتباره برهانا حتميا على محتويات مفقودة ومحذوفة ـ كما يفترض ـ على يد ناسخ قد يكون معاديا للمأثورات التى تتعلق بالمخاطر الروحية للهوى . وطول الفصول فى مثل هذه الكتب محدد ـ فى الغالب ـ ببساطة تامة، بالرصيد المتاح من المأثورات فى هذا الموضوع أو تلك الفكرة . ولهذا السبب ، فالعديد من فصول (ذم الهوى) ـ والكتب الأخرى المتعلقة بالحب ـ قصير على حد سواء. فالفصل الرابع من (اعتلال القلوب)ـ أحد الكتب التى وصفها « ڤاديت» بالقصر غير العادى ـ يحمل عنوان «من وضع الله فى قلبه نذيرا » ، حسب قراءتى للمخطوط. وهو يعاود الظهور فى(ذم الهوى) بلا تغيير أساسى، فى الفصل التاسع تحت عنوان: «نذير القلب». ولو أن مأثورات أخرى حول هذا الموضوع كانت موجودة، لكان ابن الجوزى ـ الذى امتلك، ولا شك، مصادر شفاهية ومكتوبة مكتملة للغاية ـ قد أدرجها؛ لكن الفصل الموجود فى (ذم الهوى) قصير كنظيره فى (اعتلال القلوب) .

ويمكن أن يكون غياب الإسناد فى (اعتلال القلوب) ـ كما افترض « ڤاديت » ـ راجعا إلى من قام بالاختصار، برغم أنه من المعتقد أن الخرائطى نفسه

قام بحذفه. وهو يوضح فى مقدمته أنه فكر فى الكتاب بوصفه مغامرة فى الأدب العذرى ؛ بمعنى أنه كان ينتوى أن يجعل الكتاب ممتعا إلى أقصى ما يستطيع ، مع المحافظة - فى الوقت نفسه - على استقامته كتاباً له رسالته الأخلاقية . وقد استغنى العديد من الكتاب المتأخرين الذين كتبوا عن الحب عن الإسناد ، أو قدموا إشارات مختصرة إلى مصدر المأثور أو النادرة . وفى الواقع، هناك ثلاثة أعمال - فحسب - من بين عشرين عملا حول الحب تم بحثها فى هذه الدراسة ، هى التى تتصف بالإسناد الكامل ، المستخدم بصورة متساوقة ، وتربط الكاتب بمصدره الأصلى المفترض . هذه الأعمال هى (مصارع العشاق) و (ذم الهوى) و (تزيين الأشواق). والمجادلة فى أن « الخرائطى» ربما كان مهتما بملاحظة شكليات الإسناد لا يبدو لى مفيدا لنا فى تقرير استخدامه لها فى (اعتلال القلوب) . فمعظم هؤلاء المؤلفين الذين لم يستخدموا الإسناد - فى أعمالهم حول الحب - قد استخدموه فى مواضع أخرى حينما رأوا حاجة إليه .

وأحد الفوارق اللافتة بين (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) هو تأكيد - فى الأخير - «العقل» دفاعاً ضد الرغبات الشريرة [١٩] . ويتضمن الكتابان تأكيد أهمية السلوك الدينى و «اللجوء إلى الله»، وتحاشى فساد القلب بالاهتمام بما سوى حب وطاعة الله . ويتشابه الكتابان فى الانتقال - بصورة مفاجئة - فى المنتصف ، من مناقشة الهوى (بما هو رغبة شريرة) إلى المفهوم الدنيوى والعلمانى للحب المشبوب ، ولكن طبيعة المعالجة التى قدمها المؤلفان للموضوع الثانى مختلفة تماما . فالخرائطى يهتم بصوفية الحب، ودستور المحبين الذى يتطلب الشرف والكتمان والإخلاص والطهارة. ويناقش كيف يجب على المرء أن يصمد فى مواجهة انقضاض الحب، وواجب أصدقاء المحب فى مساعدته فى بلواه. (لو أن السيئ ينتهى إلى الأسوأ، فيمكن للمرء أن يجد راحة قلبه فى البكاء، وفقا للفصل التاسع والثلاثين). وعلى النقيض، لا ينصح ابن الجوزى المحبين بأن يتصرفوا بكياسة طاهرة، فمدخله بالغ السلبية، كما نتذكره من وصف (ذم الهوى) السابق ذكره. فهدفه إرهاب المؤمنين بعيدا عن الحب المشبوب. فابتداء بالفصل التاسع والثلاثين، حول طبيعة العشق، يتقمص ابن الجوزى شخصية مؤلف أحد كتب الأدب حول الموضوع، ليدخل القارئ إلى طبيعة وأسباب وتسميات وأنواع ودرجات الحب. ويتابع - مع الفصول التالية - أحوال المحبين، راوياً الحكايات التى تؤكد بؤس من يتركون العشق يسيطر عليهم ، والمصائب التى يجلبها، والأحوال المريعة التى ينتهى فيها الحب بالانتحار والقتل وسفاح القربى. ولهذا، فالنصف الثانى من(ذم الهوى) يتطابق - بنيويا - مع الخطة العامة للكتاب النمطى من هذه المجموعة، عدا أن مضامينه تتسم بالأخلاقية القوية.

ويأتى (طوق الحمامة) لابن حزم تطويراً مدهشاً حينما يتم النظر إليه فى سياق الأعمال السابقة. وبرغم أنه ليس عملاً جديدا، سواء فى بنيته العامة أو الموضوعات التى يعالجها، حيث تأثر - من هذه الزاوية - بأسلافه السابقين، وأتخم بالأفكار المستقاة من المخزون المشترك (حكايات ونوادر ومأثورات) الذى يدور حول الحب، فإنه يختلف - جذريا فى مضمونه - عن أسلافه الشرقيين. واستخدام المؤلف لأشعاره الخاصة، والحكايات التى تدور حوله وحول معاصريه [٢١]، وأسلوب الكتابة المباشر والسلس والشخصى، يجعل من كتاب ابن حزم شيئا جديدا وسط الأعمال العربية عن الحب الدنيوى. ويوضح «جارثيا جوميز» أن (طوق الحمامة) يمثل - مع كتابات أبى عمر بن شهيد (٩٩٢/ ١٠٣٥) النماذج الرئيسية لمدرسة أدبية فى الأندلس تتسم بالأرستقراطية والعروبية والقومية والشخصية، ولها استقلاليتها الذاتية. وقد جهدت لتقدم تعبيرا كاملا عن مزاج وذاتية المؤلف. وترفعت عن الانغماس فى الرذيلة الشرقية من الاستشهادات

والاقتباسات التى لا تنتهى من أعمال مبكرة، أو الاستعراض الواعى لمنمقات المؤلف فى النحو والبلاغة[٢٢]. فالحيوية وخصوصية الأسلوب تجعلان من (طوق الحمامة) عملا فريدا وسط أقرانه. وحقيقة أن (طوق الحمامة) قد عرّى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبغدادية، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبى [٢٣]، تقلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التى ساهمت فى تكوينه. ويذكر ابن حزم اسم مؤلف سابق وحيد فى الموضوع، هو محمدبن داود، فقط ليوضح عدم موافقته على رأيه الخاص بأن أرواح من يقعون فى الحب هى كواكب منفصلة قسمها الخالق قبل أن تسكن أجسادها، لتحاول ـ أبدا ـ أن تتحد على الأرض، وتستعيد وحدتها من جديد [٢٤]. ومن ناحية أخرى، فتأثير (طوق الحمامة) على الأعمال اللاحقة ليس صعب الاكتشاف. فطالما أن مؤلفيها ـ بوصفهم شرقيين مخلصين لعاداتهم الكتابية وآرائهم الأدبية ـ قد واصلوا عادتهم القديمة فى الاقتباس وتجميع المادة من الأعمال السابقة، فيمكن ـ من تحليل مضامين هم، ومن الإحالات العارضة إلى ابن حزم وكتابه ـ رؤية الانتشار والتأثير الواسع لـ (طوق الحمامة) فى القرون اللاحقة.

ومن بين كتب الحب، يمثل كتاب (واضح المبين) لموغولطاى عملا فريدا لتصميمه القاموسى، ولأنه تخصص فى شهداء الحب. ولهذا، يمكن للمرء أن يقول إنه تخصص فى أحد أحوال المحبين. وعلى هذا النحو، فلربما استلهم المرزبانىَّ، حيث كان على معرفة بكتابه (كان أحد القلائل الذين اقتبسوا منه بالاسم). فكلا كتابى الرجلين يمثل مقدمة لتسميات وأنواع وأسباب وطبيعة الحب، وحكايات أحد تصنيفات المحبين، المتيمين من الشعراء فى الحالة الأولى والشهداء فى الثانية. وفى الواقع، كان بعض المتيمين شهداء فى الحب، ويبدو أن المرزبانى ـ كما سبقت الإشارة ـ قد ألمح إلى شهداء الحب فى كتابه عن « المتيمين » .

ويمثل كتاب (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية التحقق الكامل لكل من « الأدب » والميول الدينية أو الأخلاقية فى هذه المجموعة من الأعمال، إلى حد ألا يصبحا غريبين عن أحدهما الآخر. وهو يكشف عن استثمار كبير للجهد والتأمل والتفكير الشخصى. واستمرارا فى هذا التقليد الشرقى الذى أقر ابن حزم بازدرائه، وإن يكن ـ فعليا ـ قد أسس عمله عليه، استند ابن القيم ـ بشكل كامل ـ على ذلك التقليد الراسخ فى كتب نظرية الحب الدنيوى؛ فهو يقتبس القصائد والنوادر والحديث النبوى مما سبق استخدامه فى أعمال سابقة عن الحب، والعديد من موضوعات فصوله هى ـ تقليدياً ـ جزء من نظرية الحب العربية. ومع ذلك، فإلى أبعد ما تسمح به تقاليد «الأدب»، كان ابن القيم مؤلفا، لاجامعا. وبالمقارنة مع ابن الجوزى، السلف الذى تقترب أعماله ـ فى الروح ـ من روضة المحبين، كان ابن القيم أقرب منه ـ بكثير ـ إلى سمت المفكر والمنظر. فقد رتب ابن الجوزى كميات من المواد التقليدية تحت عناوين موضوعات، مع جملة تمهيدية وختامية أو جملتين، ولا يزيد جهده الأساسى عن الفقرات الأولى من الكتاب، التى حدد ـ خلالها ـ الموضوع العام للكتاب خلال مخاطبته لأحد الشبان متأسيا على تهجمات «الهوى»، وعن الفصلين الختاميين حول علاج العشق، ونصيحة عامة بضرورة أن ينأى المرء بنفسه عن «الهوى» و «العشق». وهو يبدو مضطرا إلى اقتباس كل ما هو موجود مما يتعلق بموضوعات الفصل. وإذ تتوفر لديه سلسلة جديدة من الرواة، فإنه يشعر ـ بصورة واضحة ـ أن ذلك سيدعم من حجته. فهو خاضع لمادته، فيما يخضع ابن القيم مادته التقليدية لغاياته الخاصة. فقد قام برصد لموضوع الحب الدنيوى بالعين التحليلية لدارس دينى قدير، ولديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية التى تركت بلا إيضاح فى الكتب السابقة، ليقدم ـ من بعد ـ حلوله لبعض المواقف؛ بوصفها حلولاً تتوافق ـ تماما ـ مع

نظريته الشاملة . وللوهلة الأولى فى بعض الحالات، يتم العرض بوضوح لبعض المسائل الكبرى فى نظرية الحب الدنيوى ، سواء من تلك التى تثير اهتمام دارس القانون الدينى ، أو الدارس اللاهوتى ، أو تلك التى تبـــدو ـ فحسب ـ موضوعات للتأمل توفر من المتعة أكثر مما توفر من إثارة الجدل والخلاف . ونرى أن مسألة ما إذا كان ثمة شهداء أم لا فى الحب ، وما إذا كان حب أشخاص معينين شرعيا أم لا ، وما إذا كان الوقوع فى الحب إراديا أم غير إرادى ، وما إذا كانت العلاقة الجنسية تفسد الحب وتقضى عليه أم لا ـ ومسائل أخرى مشابهة ـ هى مسائل بالغة الدقة ، يرتهن بها الكثير مما لا يخطر ببال أحد . وخلال بحث هذه المسائل وغيرها ، يرفض ابن القيم بعض النظريات واسعة الانتشار، ويصوغ نظرية متماسكة شاملة ، أو بنية نظرية ، يؤيد فيها كل مقتطف من المواد المأثورة نتائجه حول طبيعة الحب ، وكيفية التعامل معه .

كان النزوع قويا من جانب الكتّاب ـ فى هذا الموضوع ـ ليصبحوا جامعين أساسا ، وكان يبدو كما لو كان من الضرورى أن يتقدم رجل ـ مثل ابن القيم ـ إلى الموضوع باهتمام شديد ، وبفأس للصقل ، قبل أن يتم استنفاد إمكانات الموضوعات كافة . وبالمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة ، فإن كتابه يقول شيئا ما ؛ فكل فصل يفضى ـ منطقيا ـ إلى التالى ، وللكتاب ـ كله ـ رسالة حافزة : إن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الدنيوى و الإلهى ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة أكثر بكثير من تلك النظريات الضالة للصوفيين والشعوبيين والهراطقة و ـ بالضرورة ـ الشعراء الوثنيين .

فى الرصد التمهيدى للمؤلفين والأعمال ، تم تقديم العملية التى صدرت خلالها الأعمال المتأخرة للقرون من التاسع / الخامس عشر إلى الحادى عشر / السابع عشر ، توليفا عن الأسلاف . فهم يتطابقون مع النمط النموذجى للعمل « الأدبى » فى هذا الموضوع ، ويقدمون ـ بصورة رئيسية ـ محاولة لتحديث أسلافهم بالشعر والحكايات المتأخرة ، ويعيدون تنظيم المحتوى بطريقة يعتبرها المؤلف أكثر منطقية وإمتاعا ، من الناحية الجمالية . ويبدو مصطلح « مختارات ممتازة » صفة جيدة بالنسبة لهم ، لأنهم ـ على العكس من بعض أسلافهم على الأقل ـ لا يمتلكون ، فى الواقع ، رسالة ما ، وبرغم نظامهم المنطقى وشموليتهم ، فإنهم يمثلون نموذجا لمختارات عربية عدة ، تتسم بأن العلاقة بأى جزء و الآخر ليست واضحة ، عدا حقيقة أن كل جزء ينطوى على علاقة ما بالموضوع العام . ولهذا ، فالجزء الأكبر من (تزيين الأسواق) مخصص للحكايات عن المحبين : محبى الله ، محبى القيان ، محبى الغلمان ، محبى الحيوانات والخضروات والمعادن والكائنات السماوية.

٣ـ
مناقشة المصطلحات واستخدامها

كان من العرف المبكر ، فى تاريخ الكتابة النثرية العربية ، أن يبدأ بعض الدارسين دراستهم بالحديث التفصيلى عن الأسماء والمصطلحات المستخدمة . وأسباب ذلك تبدو هى نفسها التى حفزت الدارسين على تجميع المفردات والمعاجم العامة والمتخصصة . وحسب « جون هايوود » :

« كان العرب فخورين بلغتهم ـ ومن هذه الناحية، كان بعض غير العرب أكثر عروبية من العرب ! كانوا فخورين بثرائها ، فخورين بمميزاتها العديدة التى تصوروا أنها مقصورة عليها ، لكنهم ـ أساسا ـ كانوا فخورين بأنها لغة الله . فهذه اللغة يجب أن تظل نقية ، صافية من التدنيس الأجنبى ، ومن الفساد الناجم عن الجهل والكسل»[١] .

وكـان مـؤلفـو بعض هذه الدراسـات المبكرة ـ في حقيقتهم ـ فقهاء لغة ومعجميين . فللأصمعي ـ أحد هؤلاء المؤلفين المبكرين ـ (كتـاب الإبل) الذى يبـدأ بالمفـردات الدالة على الجمل ، ويضم الأسـمـاء التى أطلقت عليه فى كل مرحلة من حياته [٢] . وهنـاك دراسـتـان مـشـابهـتـان عن الخيل تحت عنوان (كـتـاب الخيل) ، كتبهما الأصمعى وغريمه أبو عبيدة [٣].

ومثل هذه المقـدمـات والمفـردات الخـاصـة بموضوعات مألوفة ـ منذ زمن بعيد ـ لبدو العرب ، كانت ضرورية بالنسبة لعرب المدن وغير العرب المتحولين إلى الإسلام ، على وجه خاص . وكـانت المفـردات المتعلقـة بهـذه الأشيـاء ـ التى يلم بهـا العرب تماما ـ فادحة الثراء . وكان يعتزم أن يقدم أسماء مميزة للأشكال والحالات المختلفة ـ بصورة طفيفة ـ للشىء الواحد [٤] . وحيث كان موضع حفاوة عامة ، فقد أضاف الشعراء العرب ـ بالتأكيد ـ إلى ثراء اللغة ، من خلال عادتهم فى التفتيش عن الكلمات النادرة وغير المألوفة والأشكال العامية واستخدامها (والحفاظ عليها ـ بالتالى ـ وترويجها رواجا كبيراً) .

وحقيقة أن الحب موضوع ذاتى وغير ملموس ، أكثر منه مادى وموضوعى ، تزيد من الحاجة إلى تحديد التعبير ، وتجعله ـ فى الوقت نفسه ـ أصعب فى التحقق. وعلى أية حال ، فعلى شاكلة الحالات نفسها التى سبق ذكرها ـ تقريبا ـ فإن شعبية الموضوع ، وانشغال الشعراء به ، قد ضمنا تطور مفردات غزيرة له . وكما لاحظنا ـ فى الفصل السابق ـ فإن القسم الخاص بتسميات وأنواع الحب قد أصبح جزءا تقليديا فى أكثر الكتب منطقية ونمطية التى تم توليفها عن نظرية الحب . وبرغم أن المعـالجـة التى توافقت مع هذا الجزء من الأعمـال تظل غير متسقـة فإن هناك بعض قوائم للمفردات ومناقشات للكلمات تستحق اهتماما خاصا فى الرصد الزمنى لتطور هذا الملمح من نظرية الحب .

وفى الوقت الذى كان فقه اللغة والتأليف المعجمى العربى لايزال ـ نسبيا ـ فى طفولته ، قدم الجاحظ مساهمة خالدة فى فهم مصطلحات الحب . ففى كتابه (رسالة فى العشق والنساء) قدم هذا التحديد :

« العشق اسم لما فَضَل عن المقدار الذى اسمه حب . وليس كل حب يسمى عشقاً ، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار ، كما أن السَّرف اسم لما زاد على المقـدار الذى يسمى جوداً ، والبخل اسم لما نقص عن المقدار الذى يسمى اقتصاداً ، والجبن اسم لما قصَّر عن المقدار الذى يسمى شجاعة » [٥] .

وكثيرا ما تظهر كلمات الجاحظ هذه فى الأعمال المتأخرة عن الحب . وعادة ما يتم إيراد اسمه ، لكن لا أحد يسمى العمل الذى كتب فيه هذا التعريف. ويقدمه ابن الجوزى فى كتابه (ذم الهوى) فى شكل مأثور مع الإسناد المنتهى باسم الجاحظ. ولا ندرى ما إذا كان هو أو أى كاتب آخر قد قرأ (رسالة فى العشق)[٦] . وحتى حينما كانت النصوص المكتوبة متاحة ، فإن هؤلاء الحريصين على التثبت من صحة ومصدر ما اقتبسوه كانوا يفضلون التعويل على الأصل الذى يوفره إسناد الاقتباس ، أو الشاهد المقروء فى كتاب ما . ونتيجة لذلك ، فقد حددوا الرواة بالاسم ، دون عنوان العمل الذى ورد به الاقتباس. ويضم هذا الاقتباس عن الجاحظ ـ من بين رواته ـ اسمين لهما وقع خاص: المبرد فقيه اللغة ، و المزربانى مؤلف (كتاب الرياض) والراوى الشهير لمادة الحب الدنيوى . وقد كتب الجاحظ ـ أيضا ـ مناقشة بالغة الرهافة والتفصيل لمعانى واستخدام مصطلحات « الحب » و «الهوى» و«العشق» ، و العلاقة بين هذه الحالات ، وكيف تختلف من شخص إلى آخر . وبقدر معرفتى ، فلم يظهر شىء من هذه المناقشة الواردة فى (رسالة القيان) [٧] . فى أى عمل لاحق عن الحب ، كأن أحدا لم يعرف بها . ومن المحتمل أن

هذه المقـالة لم تنشر بصـورة واسـعـة ، أو تم النظر إليـهـا باستياء بسبب التهـجمات الواردة فيـها على الدارسين السنيين المحافظين [٨] .

ومن اللافـت أيضا أن وجهـة النـظر التى قدمـها الجاحظ فى (رسالة فى العشق والنساء) من أن مصطلح «العشق» يكمن استخدامه الصحيح ـ فحسب ـ فى الإشارة إلى الحب المشبوب الذى يحس به شخص ما تجاه شـخص آخـر من الجنس المقـابل لا مكان لهـا فى المناقشات الواردة بالأعـمـال اللاحقـة عن نظرية الحب الدنيـوى [٩] ؛ وذلك ما قد يظهر أن (رسالة فى العشق والنسـاء) لم تكن مـعـروفـة من قـبل هؤلاء المؤلفين اللاحقين، أو أن وجهة نظر الجاحظ قد تم تجاهلها لأن استخدام هذه الكلمة بمعان أخرى كان قد أصبح من الاستـقـرار إلى حـد أن نظرته لم يعـد لهـا غير القـيمة التاريخية، وكـان مصيرها الغالب ـ ما إن كتـبـهـا ـ هو الإخفاق. وقد أصبح استخدام كلمة «عشق» ـ للإشارة سواء إلى المشاعر الجنسية الغيرية أو المثلية ـ مستقرا حوالى هذا الوقت [١٠] . وبدأ استخدامها بالمعنى الصوفى ـ على يدى عبد الواجد بن زيد الذى توفى عام ٧٩٣ ـ حينمـا كـان الجـاحظ شابا، ومن قبل مدرسة البـصـرة الصوفية. فقد استخدموا كلمة «العشق» بدلا من كلمة «محبة» القرآنية بمعنى «التبـادل الحيوى للحب» ، أو «التـجـاذب بين الله والروح» [١١] . ولربمـا كـانـت هذه الاستخدامات الجديدة للكلمة هى التى حفزت الجاحظ على كتابة مقـالته، برغم أنه لم يقدم أية إشارة إليـهـا. ويقـول إن المرء لا يستخدم هذه الكلمـة («العشق») فى خطابه عن الآباء والأطفـال والجـبـال والمنازل، أو مع المفاهيم المجردة مثل الشرف [١٢].

والمحاولة الأولى لمناقشة شمولية للمصطلح ـ التى نمتلك دليلا على تاريخها ـ هى تلك الواردة بـ (كتاب الرياض) لأبى عبد الله المرزبانى. وقد لفتت أهميتها من هذا الجانب من نظرية الحب انتباهى أثناء قراءة ملاحظة الحصرى فى (كتاب المصون) . فبعد تقديم قائمة لا تقل عن ثمـانين كلمـة تشير إلى أوصاف الحب وضـروبه، ينتـهى بملاحظة أن هذه المصطلحات سبق أن قـدمهـا المرزبانى، وإنها تمثل قائمة مختارة ليست على سبيل الحصر [١٣] .

وفى (الفـهـرست) لابن النديم، نقرأ أن (كـتـاب الرياض) للمرزبانى قد تضمن مناقشة لما قاله فقهاء اللغة وعلمـاء المعـاجم حـول أسـمـاء الحب وأجناسـه، وأيضـا اشتقاقات هذه الكلمات مع أمثلة لاستخدامها مستقاة من شعر المراحل المختلفة [١٤] . ويبدو أن المناقشة كـانت الأولى من نوعـهـا فى كـتب الحب الدنيـوى، وأنهـا أصبحت نموذجا للمناقشات المماثلة التى نجدها فى أزمنة متأخرة.

وبرغم أن الحصرى ـ فيما يبدو ـ يعيد إنتاج قائمة المرزبانى بأكـملهـا، فإنه لا يدرجـهـا ضـمن أية مناقشة منضبطة. فهو يقدمها ـ ببساطة ـ جزءاً من مختارات حول طبيعة الحب، وحول مسألة ما إذا كان يمكن للمحب أن يكتم بلواه أم لا. ويبدو أن قائمة الثمانين كلمة تمثل مقتطفا منفصلا، كان ـ فيما سبق ـ جزءاً من مناقشة حول المصطلح فى (كتاب الرياض) ، ذلك الكتـاب الوحـيـد الذى ألفـه المرزبانى حـول الحب، وتم رصده فى (الفهرست) .

ويمثل (روضــة العــشق) للكســائى (قــبل ١٢٣٧/٦٣٥) علامة مميزة صغرى، فيما يتعلق بمناقشة مصطلحات نظرية الحب. فهو العمل الأولى البـاقى فى الأدب العربى ـ فى نظرية الحب الدنيوى ـ الذى يقـدم مناقشة نموذجية لطبيعة الحب وأسمـائه واشتقـاقاتها ومعانيها. والكسائى ـ أيضا ـ هو أول من استخدم مثل هذه المناقشة مقدمة لبقية الكتاب. وهو يلزم نفسه بمناقشة عدد من المصطلحات أقل مما أدرجه ابن القيم فيما بعد. فهو يكتفى بأحدعشر اسما ـ فحسب ـ للدرجات المضطردة للحب، ليقدم معنى كل اسم بلغة

التصرفات والعواطف المتنامية للمتيم بالحب . وكما يحدث فى قوائم أخرى من هذا النوع ـ أيضا ـ فالعديد من الكلمات تعنى ـ بالفعل ـ نوعا خاصا من الشوق للحبيب . وهناك كلمتان ـ من الإحدى عشرة كلمة ـ لا توجدان فى قائمة الثمانين كلمة للحصرى (المرزبانى) ، تقدمان مؤشرا ما على ثراء العرب فى موضوع الحب . ويمكن لذلك أن يكون أيضا نوعا من استعراض البراعة ، حيث أشار الكسائى ـ فى مقدمة الكتاب ـ إلى أنه قد قرأ الكتب السابقة فى الحب ، وينوى أن يتخطاها فى القيمة وتوازن المحتوى ، وخاصة من خلال منح هذا الفصل الأول المتعلق بطبيعة وأسماء الحب سمت المعالجة الشمولية والمتسقة ، التى ستجعل منه مقدمة مناسبة لبقية الكتاب ، الذى يدور حول «ظروف» المحبين .

والظهور التالى لقائمة الكلمات التى ينسبها الحصرى إلى المرزبانى يتبدى فى (منازل الأحباب ومنازه الألباب) لشهاب الدين بن سلمان بن فهد، الذى يتكشف عن قسم صغير لاستعراض المعارف النقلية فى أسماء العشق وصفاتها . ويبدأ القسم بتلك الأسماء التى ذكرها الحصرى فى كتابه ، حيث يتم رصدها هنا. ويعيد المؤلف إنتاج قائمة الحصرى ، ولكنه يستبعد حوالى ربع عدد المصطلحات من الجزء الأخير من القائمة . ومن المحتمل أنه كان قد وقع على مخطوطة محرفة من (كتاب المصون) ، أو أن مخطوطاتنا من (المنازل) هى المحرفة [١٥] .

وتظهر قائمة الحصرى (المزربانى) ـ من جديد ـ فى كتاب (الواضح المبين) لموغولطاى **Mughultai** ، الذى يقول ـ وقد جعل من ذكر اسم الكاتب والكتاب سياسة له على طول كتابه ـ إن القائمة مستقاة من (كتاب المصون) [١٦] . وعلى أية حال ، فإنه يقدم القائمة المصغرة نفسها للكلمات [١٧] الموجودة فى (المنازل) ، وليس قائمة الثمانين الموجودة بالفعل فى (كتاب المصون) [١٨] . ويتبع القائمة بإضافات عليها مستمدة من عدة مصادر أخرى ، ويقتبس أكثر النظريات شيوعا عن اشتقاقات كلمات « عشق » و «حب » من المعانى الواقعية ، المرتبطة ـ فى الأصل ـ بجذورها .

وتفوق معالجة ابن قيم الجوزية للبعد المعجمى من نظرية الحب ـ فى (روضة المحبين) ـ جميع المعالجات السابقة واللاحقة . فمثلما فعل الكسائى (وربما المرزبانى قبله) ، فإنه يخصص الفصول الأولى من كتابه للمصطلح: «فوضعوا له قريباً من ستين اسما»، ذلك ما يقوله وهو يقدم قائمة المصطلحات [١٩] ، وهناك أسماء أكثر ، غير هذه ، تم طرحها ، ولكنها ليست من بين أسمائه . إنها ـ فحسب ـ عواقبه ومعايير وجوده ، ولهذا فلم نكلف أنفسنا عناء تقديمها [٢٠]. والمقارنة بين قائمته والقوائم الأخرى ستجعل الأمر يبدو كما لو أن (الواضح) لـ «موغولطاى» قد كتب متأخرا، وأن ابن القيم قد افاد منه فى تأليف قائمته. ومن الممكن إعادة تكوين الخطوات التى سار عليها فى ذلك. فمن قائمة (الواضح)، المنسوبة الى الحصرى والمنسوخة ـ ربما ـ عن (المنازل)، حذف ابن القيم بعض الكلمات التى اعتبرها غير مقبولة بوصفها مصطلحات للحب. وأضاف ـ أيضا ـ كلمات قليلة تعتبر من أشهر كلمات الحب، يبدو أنها حذفت من قائمة الحصرى (المرزباني) لأنها من الوضوح إلى حد أنهم أهملوها، وهى بالتحديد «محبة» و «علاقة» و «هوى» و«شوق». وقد أضاف إلى نهاية القائمة سبعة أسماء، قدمها «موغولطاى» إضافات لقائمة الحصرى، مع استثناء واحد، بل كتبها على النظام الذى اتبعه «موغولطاى». وبرغم أنه بدل من وضع كلمات قلائل، ليظهر ـ فيما يبدو ـ أهميتها أو ارتباطها بكلمات أخرى من القائمة، فإن الحصاد الأخير يمثل ـ بصورة أساسية ـ نسخة محسّنة من قائمة (الواضح) لموغولطاى، وبكارتها كافية لتكشف أصلها، برغم أن اسم موغولطاى لم يرد ـ أبدا ـ فى (الروضة).

وثمة سبب آخر لما أعتقده من أن كتاب «موغولطاى» يسبق كتاب ابن القيم ، يكمن فى أن ابن القيم يبدو كأنه يقصد «موغولطاى» حين يقول إن الناس قد جمعت ستين اسما للحب، لكنه ينتقد ـ من بعد ـ هؤلاء الأشخاص غير المحددين لإدراجهم بعض الكلمات التى ليست ـ بالمعنى المباشر ـ «أسماء» للمحبة (٢١). وكان «موغولطاى» ـ فى الحقيقة ـ قد أطلق عليها «أسماء العشق»، وضمت قائمته ستين اسما بالإضافة إلى الإضافات المقترحة من ابن السكيت و أبوهلال و الثعالبى فيما بعدها (٢٢). والمصدر الآخر المحتمل، برغم ضعف احتماليته، أن مؤلف (المنازل) قدم القائمة بوصفها «صفات وأسماء»، وقدم الحصرى نفسه قائمته ذات الثمانين بوصفها أوصاف وضروب العشق(٢٣). ويمكن للمرء ـ تحت هذا التصنيف الواسع ـ أن يدرج، بلا تحفظ ، بعض المصطلحات التى اعترض عليها ابن القيم باعتبارها «عواقب ومعايير وجود» وليست أسماء للحب .

ويخصص ابن القيم الفصل الثانى لمناقشة اشتقاق (أو نظريات اشتقاق) ومعنى كل كلمة فى قائمته . وحينما يحول اهتمامه إلى التحليل البديع لكل كلمة، وهو يصور استخداماتها بمقطوعات من الشعر والقرآن أو المأثورات ، يخبرنا باعتقاده أن بعض هذه المصطلحات التى سمح بالإبقاء عليها ضمن القائمة لا يمكن اعتبارها أسماء للحب . والأصح أن ندعوها أعراضاً أو مظاهر عارضة للحب . وحيث إنه من الصحيح أن أسلافه ـ عدا موغولطاى ـ كانوا من الدقة إلى حد عدم تسمية قوائمهم المتضخمة بـ «أسماء الحب» ، ومع ذلك كانوا قادرين ـ بجمعهم «أسماء» (أو «أنواع») و «صفات» فى مجموعة واحدة كبيرة بلا تمييز تصل إلى ستين أو ثمانين كلمة ـ على أن يطلقوا العنان ـ حتى الحد الأقصى ـ لزهوهم بثراء اللغة العربية .

ويعجب المرء من أن فصلا بمثل هذا الاكتمال عن المصطلح والمعنى لم يكتب فى أى عمل سابق . فربما لم يكن كتاب المرزبانى أقل شمولية من هذه الناحية ، ولكننا يمكن ـ فحسب ـ أن نحدس بذلك . ولو أنه كان كذلك ، فلقد كان ثمة فترة أربعة قرون فاصلة بينه وبين (روضة المحبين) ، لم يفد خلالها بشكل كامل ـ أى مؤلف من المادة المتاحة فى المعاجم ومجموعات الشعر والأحاديث . ولربما يكمن السبب فى أن أربعين صفحة من المناقشة القوية للاشتقاق والمعنى ـ الممتعة على أية حال ـ لابد أن تكون جزءا من كتاب متين المحتوى والجودة ، نسبيا . وهى حالة (الروضة)، لكن كتبا أخرى قليلة هى التى بلغت هذا المستوى .

وفى الفصل الثالث البالغ القصر من كتابه ، يناقش ابن القيم المسألة الخلافية الخاصة بما إذا كانت الأسماء المختلفة للحب مترادفات أم لا . وهى قد تبدو مسألة لا منطق لإثارتها ، بعدما أوضح الظل الدقيق لمعنى كل كلمة متصلة بالحب أو لإحدى الحالات الشعورية المميزة للحب . وتنتهى المناقشة إلى أن تخرج عن حدود الارتباط ـ بصورة محددة ـ بأية كلمة من تلك التى حددها فى الفصل الثانى . وبدلا من ذلك ، فثمة تلخيص لاثنتين من النظريات الرائجة فى ذلك الحين عن الترادف فى اللغة العربية . تنكر إحدى المدارس وجود الترادف ، لترى أنه إذا ما كانت هناك كلمتان أو اسمان ينطبقان على شىء واحد ، فلابد ـ مع ذلك ـ من وجود اختلاف ما بين الكلمتين ، سواء ما إذا كنا نعرف ما هو هذا الاختلاف أم لا . ويوضح ابن القيم ـ من وجهة نظره ـ أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا فى حالة المؤلف الواحد؛ (فهذا المؤلف سيكون ـ على نحو افتراضى ـ بالغ التدقيق فى استخدام اسم أو مصطلح للدلالة على شىء خاص ، ولن يستخدم الكلمات بصورة قابلة للتبادل أو متضاربة). ويعلق ابن القيم أن النظرية الثانية هى التى تستجيب لواقع أن الترادف ضرورة، حيث يستخدم الأفراد المختلفون مصطلحات

مـختلفـة لتـسـمـيـة الشىء الواحـد ، ليكتـسب كـلا المصطلحين قبولا متساويا وسط أعضاء القبيلة الواحدة . وبالعكس ـ كـمـا يقـول ـ يمكن للأفراد المختلفين أن يطبقوا المصطلح نفسه على أشياء مختلفة محددة ، لتكون النتيجة ـ فى هذه الحالة ـ هى الجناس . ويوضح أن المترادفـات العـربيـة هى أحـد نمطين ، الكلمـات البسيطة أو المترادفات الخالصة المرتبطة بالشىء المعروف ، إلى حد أن المترادفين يدلان على الشىء نفسه ولكنهما يختلفان فى أن كلا منهما يميز صفة مختلفة لهذا الشىء الواحد.

وشروح ابن القيم المكثفة للمصطلح والمعنى أبعد من أن تكون تدريبات مدرسية مملة ، أو خروجا بلاضرورة عن الموضوع من أجل نشر التنميق الأكاديمى . وكما يوضح الأفكار المرتبطة ببعض هذه الكلمات ، نكون ـ بالفعل ـ مستغرقين فى نظرية وسيكولوجيا الحب . فالأفكار حول طبيعة الحب ـ على سبيل المثال ـ تم الكشف عنها خلال مناقشة كلمة «محبة» المشتقة من الجذر «ح ب ب» . ومن بين شروحه يقول أحدها أن المعنى الأصلى كان «النقاء» ، لأن العرب القدماء كانوا يعرفون تعبير «حبب الأسنان» ، («حبب» ـ مثل «محبة» ـ مشتقة من الجذر «ح ب ب») ؛ وآخر يربطه بفكرة الثبات والمثابرة كما تنطبق على فعل «أحب» ، وثالث يشتقه من «حب» بمعنى الوعاء المتسع الذى يمتلئ حتى الحافة فلا يحتمل أية زيادة ، حيث لا يتسع قلب المحب ـ على مثل هذا النحو ـ سوى للمحبوب [٢٤] .

والتأثيرات المتخيلة للحب تتضمنها كلمة «شَغَف» المشتقة من الفعل «شَغَفَ» بمعنى «يخترق ، أو يؤثر ، أو يدخل الشغاف» . وعلى نحو مشابه ، فقد ذكر أن كلمة «خلاب» (من جذر «خ ل ب») تعنى «الحب الذى يكتسب وينتزع ، أو يخدع باللسان» ، وسمى كذلك لأنه يصل إلى «خلب» المرء ، وهو غشاء الكبد[٢٥] ، أو الغشاء الموجود بين القلب وتجويف البطن[٢٦] . وهناك كلمات أخرى ذكر أنها مشتقة من الجذر نفسه وتحمل معنى مشابها ، هى «خلاَّب» بمعنى «كاذب ، مخادع» وعادة ما تستخدم صفة للشخص ، و «خُلَّب» بمعنى «البرق أو الغيوم الخادعة أو المحبطة لأنها لا تمطر» .

وحتى دون أية معرفة مباشرة عن محتوى النثر والشعر العربى عن الحب ، فيمكن للمرء أن يتلقى الانطباع المباشر ، عند قراءة قوائم مصطلحات الحب هذه كما تم وصفها ، بأن الحب ـ وفقا لنظرة العرب ـ هو السبب الغالب فى التعاسة الكثيرة . والنسبة الكبيرة من الكلمات تعبر عن عذاب الحب ـ الشوق والألم والحزن والأسى والتشتت والمرض ـ أكثر من مباهجه . وهى تفوق فى العدد المصطلحات التى تحمل فكرة الرضاء التام ، والمتعة المبهجة ، أو الفرحة الغامرة .

وتقدم كلمة «شوق» لابن قيم الجوزية المناسبة لمناقشة مختصرة لمسألة أثيرة عن نظرية الحب : هل يقلص التوحد بالحبيب من «الشوق» أم يزيد منه؟ ويقتبس بيتا من الشعر يدعم به كلتا وجهتى النظر ، وينتهى إلى أنه يوجد بالفعل نمطان من الشوق: الأول هو التوق إلى شخص غائب ، إلى حد أن يتم تحديد هذا «الشوق» باعتباره «ارتحال القلب إلى المحبوب» . ومن خلال التعريف ، فهذا النمط من الشوق لا يهدأ إلا حينما يبلغ القلب غايته . والنمط الآخر يتم الإشارة إليه فى القصيدة الشهيرة التى تقول إن «الشوق» يصل ذروته فى اليوم الذى تنصب فيه خيام قبيلة المحب إلى جوار خيام قبيلة المحبوب ، حيث «الشوق» الذى يوصف بأنه الألم الكاوى للحب وناره المتقدة [٢٧] .

وحقيقة أن بعض المؤلفين قد أجهدوا أنفسهم لتوضيح مصادر اللغة ، واقتباس المعلومات الموثقة عن معنى المصطلحات التى استخدموها ، لا ينقذ النظرية العربية للحب من الفوضى الكبيرة فى استخدام هذه المصطلحات . إن أسلوب هذه الكتابات ووضعها ، بالمقارنة مع المسائل الثقافية الأخرى ، قد ساهم فى هذه

الفوضى الدلالية . فلقد كانت نظرية الحب موضوعا عرضيا ، ثم تناوله من قبل كاتب أو ـ فى الحد الأقصى ـ بضعة كتاب من كل جيل . وأصدر كل كاتب كتابا أو كتابين فى الموضوع ؛ كتب لم تتحرر تماما من أسلوب المختارات . ولم يكن الموضوع حكرا مقصورا على أية فرقة أو مدرسة منفردة أو منضبطة مهتمة بالتوصل إلى مجموعة متسقة من الافتراضات والنتائج ، أو توظيف مجموعة متناسقة من المصطلحات. وجاء المؤلفون من جذور مختلفة فى التنشئة، مولعين ـ كالعديد من الدارسين المسلمين ـ بحفظ وسرد عدد متزايد ومختلف من الآراء، تغطى ما يزيد عن ألف عام، ليضيفوا إليها ـ أحيانا ـ بعض آرائهم . هذا الولع بالتجميع، الذى غالبا ما يتم دون تعليق أو تحليل، يفضى إلى ظهور الاستخدامات العديدة المختلفة للمصطلح فى الصفحة الواحدة دون ملاحظة هذه الحقيقة .

ومن بين كل مصطلحات الحب ، ربما كانت كلمة «هوى» موضوع أكثر الاستخدامات تنوعا . وفى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى من (ذم الهوى) لابن الجوزى، تظهر الكلمة بمعنى «رغبة ، شهوة أو شبق» . وهو ما يعنى ردود الفعل والحوافز الغريزية التى تمكن الإنسان من الحياة وإعادة الإنتاج ، ورغبة مستحوزة فى أى شىء ، سواء كانت القوة ، التعلم ، الثروة المادية ، أو إشباع رغبات المرء الجنسية . وفى معظم المقطوعات ، فالمقصود هو الشبق الجنسى غير المكبوح ، ولكنه ـ على أية حال ـ نمط «الهوى» الذى اهتم به علماء الدين، تلك الأشواق التى تهدد بأن تغلب العقل وتجر المرء فى أعقابها بعيدا عن الله وطاعة شرائعه . والكلمة محملة بأكثر الدلالات سلبية ، والمستمدة من الأحاديث النبوية والقرآن ، أو التى حملها لها المفسرون . وابتداء بالفصل الخامس والثلاثين ، تظهر كلمة «هوى» فى العديد من المقطوعات المقتبسة التى أعيدت صياغتها نقلا عن مصادر أخرى ، كلمة عن الحب إلى حد ما ، دون المعانى الأخلاقية والسلبية الموجودة فى الفصول السابقة . ذلك هو «هوى» الشعر والأدب الخالص ، الأكثر محدودية فى المعنى ، والمتحرر من أى نزوع إلى لوم من يستشعرونه ، على أسس أخلاقية . ولا مكان هنا لأن يتوافق ابن الجوزى مع إدراك وجود مثل هذا الاختلاف فى النظر والاستخدام . ويبدو أنه يريد أن يلزم القارئ بأن يرى «الهوى» ـ أينما قابله ـ بعين عالم الدين .

فهو لم يوضح الاختلاف بين «الهوى» ـ موضوع فصوله الأربعة والثلاثين الأولى ـ و «العشق»، موضوع فصوله التالية [٢٨] . ويبدو أنه قد تحاشى أية مقارنة بين المصطلح والآخر . وقد رأينا ـ فيما سبق ـ أن الفصول المكتوبة عن «الهوى» مستقلة تماما عن الأخرى المكتوبة عن «العشق» . وحيث إنه يتبنى التفسير الدينى ، السلبى لـ «الهوى» فى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى ، متجاهلا الاستخدام الأدبى (أو العلمانى) الحيادى أخلاقيا ، للكلمة ، فسيكون من الصعب توضيح العلاقة بين «الهوى» و «العشق» . فالمعنى العلمانى لـ «الهوى» هو وحده الذى يرتبط ـ بصورة واضحة فى المأثور الأدبى ـ بكلمة «عشق» . وعلى العكس من «الهوى» ، فليس لكلمة «عشق» تاريخ استعمالى فى القرآن والحديث ، وتترك منفردة للدلالة على شىء ما يستحق اللوم [٢٩] . ويرى ابن القيم أن «العشق» كلمة أغرم باستخدامها الشعراء المتأخرون [٣٠] ، وقد ظل استخدامها علمانيا خالصا حتى التقطها الصوفيون ليعبروا بها عن حبهم لله، لكن ابن الجوزى يتجاهل ذلك الاستخدام .

وفى المأثور الأدبى ، كثيرا ما يتم استخدام كلمتى «هوى» و «عشق» بصورة تبادلية ، ولربما جاءتا مقترنتين فى التعبير الواحد ، من قبيل «أهل الهوى والعشق» و «التتيم نهاية الهوى وآخر العشق» . وعلى أية حال ، فلـ «الهوى» أيضا ـ فى بعض السياقات ـ معنى أكثر تحديدا . ففى محاولة لمزيد من تحديد درجة الحب المقابلة لكل مصطلح ، قدم الكتاب توصيفات للدرجات

الهـابطة (التنازليـة) من الحب ، ابتـداء بالميل ، والولع ، والرأى الجيد ، وصولا إلى الاستحواز الأقصى للإحساس بالمحبوب . ويقتبس ابن الجوزى عددا من المخططات تحت عنوان «درجـات العـشق» . وفيـهـا ، يحـتل «الهـوى» الدرجة السادسة من ثمانى درجات ، والثانية من سبع ، والثالثة من سبع . وتظهر كلمة «عشق» نفسها ـ هناك ـ بوصـفـهـا «درجـة من العـشق» تدل ـ عـادة ـ على مرحلة من الحب أكثر تقدما من «الهوى» بما يتراوح بين درجة إلى ثلاث درجات [٣١] . وفي نظام الكسائي يرد «الهوى» باعتبـاره الاسـم الأخـير من أحد عشر اسما لـ «الحب» أو «المحبة» ، ويتم تصنيف كل العشرة الأوائل ـ إذ اعـتـبروا «أنواعـا للجنس» . وذلك يعنى ـ فيـمـا يبدو ـ أن «الحب» مرادف لـ «الهوى» إلى الحد الذى انشغل به الكسائى [٣٢] .

وبرغم أن «الحب» و «المحبة» ـ على ما هو شائع ـ يتم استخدامهما بالتبادل مع «الهوى» و «العشق» اللذين يظهـران على أنهـمـا درجـة عليـا للحب ، فى بعض القـوائم، ولكنـهـا ليست الدرجة القـصـوى ، مثـل «الهـوى» و «العـشـق» . وبمعـنى آخـر ، يمكن استخدام «الحب» و «المحبة» على أنهما مصطلحان عامان يشيران إلى ما يعنيه «الحب Love» في الإنجليزية، كما يعني «العشق» و «الهوى» في بعض السيـاقات . وقد تظهر مصطلحات محددة تشير إلى درجة معتدلة أو أفضل من درجـات الحب . وبصـورة عـامـة ، فلقـد ساد رأى الجاحظ حول أن كل «عشق» هو «حب» دون أن يكون كل «حب» «عشقا» ، لأن الحب هو المصطلح الواسع ، بينما «العشق» يدل على نوع خاص من الحب .

الهوامش :

(١) **روضة المحبين** ، ص٢١٧ .

(٢) السابق ، ص٩٤ .

(٣) السابق ، ص٧١ .

(٤) السابق ، ص ٣٧٥ .

(٥) من غير العملى ـ أحيانا ـ وضع حد فاصل بين وظيفة النوادر ـ التي ستتم مناقشتها فى هذا الفصل ـ والمأثورات ؛ فلربما كانت النادرة أو المثل نمطا من المأثورات ، فى الوقت نفسه ، بفضل طريقة النقل . ولهذا ، يؤثر عن سويد ابن سعيد ـ الذى نقل مأثورات شهداء الغرام ، إن لم يخترعها ـ أنه نقل مأثور «زر غباً تزدد حبا» ، الذى تم اقتباسه فى كل مكان باعتباره مثلا .
انظر : G .W . Freytag, **Arabum Proverbia** (Bonn: A . Marcum, 1838), I, 587-88, and Lane, s.v. gh-b-b.

(٦) انظر : L. Kopf, **"Religious Influences on Medieval Arabic Philology,"** Studia Islamica, V (1956), 50-51.

(٧) حاز شعر الحب ـ سواء فى شكل الغزل أو النسيب ـ شعبية كبيرة فى أدب الجاهلية والعصر الأموى . ولايهم كثيرا ـ هنا ـ ما إذا اعتقد المرء ، مع بلاشير أن كلا الشكلين كان مظهراً لتقليد واحد ، أو صدّق ـ مع «جيب» ـ أن الشكلين يفتقران إلى ارتباط واضح .
انـظـر : Blachère and A. Bausani, EI^2, art. **"Ghazal,"** and H.A.R. Gibb, **Arabic Literature** 2nd ed. rev.; (Oxford: Clarendon Press, 1963), p. 44.

(٨) ثمة تمايز آخر بين كتب من قبيل: **أخبار النساء** ، باهتمامها الزائد الافتعال بما يسرّ الرجال، وأعمال نظرية الحب، المعنية ـ أساسا ـ بما يجعل الناس مؤتلفي الأرواح.

(٩) **روضة المحبين** ، ص ٦٥.

(١٠) **رسالة فى العشق والنساء** ، «مجموعة رسائل» ، ص ١٦٥ .

(١١) الفصل السادس والسابع.

(١٢) نتيجة لهذا الاتجاه، تم إنتاج كتب الحكايات الروائية أو الخيالية ـ بصورة متزايدة ـ فيما بعد القرن الثالث / التاسع، من قبل أشخاص مجهولين أو مغمورين.

أما الكتاب المرموقون، فقد ترفعوا عن تأليف أو تجميع مثل هذه الحكايات التى اعتبروها لا تناسب سوى الجهال أو التافهين والنساء والأطفال.
انظر : Nabia Abbott, "A Ninth Century Fragment of the Thousand Nights," JNES, VIII (1949), 158.
وحول مكانة الحكاية ـ التخيلية والتاريخية فى (ألف ليلة وليلة)، انظر :
Mia I. Gerhardt, **The Art of Story -Telling** (Leiden: E. J. Brill, 1963), 377 ff.

(١٣) تماما مثل بعض الأعمال المتأخرة عن البديع، التي تبدو تكئة لاقتباس أبيات شعرية أثيرة منفردة.

(١٤) Tazyin, III, 195-98. Earlier, **incorrect versions are in Masāri** ' I, 74, and **Rauda**, 196. Cf. Daniel 13 (in the editions of the Bible with separate Apocrypha: The History of Susanna).

(١٥) انظر : الجزء ٣، الفصل الحالى.

(١٦) **روضة المحبين** ، ص ١٧.

(١٧) السابق، ص ٢٥ـ ٢٦. ويمكن العثور على المقالات التى تدور حول مؤلفى المعاجم، المذكورين فى الاقتباسات:
(s.v.) in EI[2] . See also John A. Haywood, **Arabic Lexicography** (2nd ed.; Leiden: E.J. Brill, 1965), passim. See the index, s ,v .;
عدا ما يتعلق بالفراء، الذى كان ـ بالأساس ـ نحويا من مدرسة الكوفة، ولم يرد ذكره.

(١٨) انظر : Haywood, 42-44, and B. Lewin, EI[2], art. "**Al-Asma'ī.** ".

(١٩) انظر المقدمة، رقم ٦.

(٢٠) **روضة المحبين** ، ص ١٣٩.

(٢١) راجع ما سبق، ص ٧ (من هذا الكتاب) .

(٢٢) راجع الملحق.

(٢٣) هناك اقتباس في **Tazyin, I, 56** منسوب إلى بعض «الثنويين»، وأعتقد أننى قد قرأت إحالة أو اثنتين إليهم فى أعمال أخرى، غير أنى لست متأكدا.

(٢٤) **مروج الذهب** ، الجزء السادس، ص٣٧٥ ـ ٣٨٦ .

(٢٥) انظر : **Greek into Arabic**, 48-49.

(٢٦) ويضيف فالزر ـ فى أحد الهوامش ـ أن شتيرن قد أخبره بأن تحديد مفهوم الحب (المطروح فى شذرة الحوار) المنسوب إلى أرسطو، موجود أيضا تحت اسم هيبوقراطس في (**Hunain b. Ishāq' s Nawādir al - Falāsifa** (Hebrew version, **Musre ha-Pilosofim**, ed. Löwenthal, 35، وأيضا فى ثلاثة كتب من بين ما نتناوله هنا، هى: **كتاب الزهرة**، ص ١٧، **ومروج الذهب** ، الجزء ٦، ص ٣٧٧ ـ ٣٧٩، حيث ينسب هذا التحديد إلى «طبيب»؛ **وديوان الصبابة** ، ص ١١، حيث ينسب إلى بيتاجوراس. ويمكن إضافة أنه يظهر ـ أيضا ـ فى شكل مشابه فى **كتاب المصون** (Chester Beatty, 4990) Folio 17b. **وصبابة المعانى** (Leiden Or. 1951), Folio 27b- 28a; **Tazyin**, I,59-60; . وعلى أية حال، فيجب ملاحظة أن ثمة اختلافات مهمة بين الطبعات، وأن طبعات **كتاب الزهرة والمروج** ـ وهى الأطول والأكثر تفصيلية ـ تشبه مقطعا من نص طبى أكثر من أن تشبه حوارا أرسطيا. فهى تصنف الحب باعتباره أعراضا لخلل خطير فى وظائف الأعضاء، يؤثر على المخ والأحاسيس والأنظمة الدورية والهضمية بالجسم.

(٢)

(١) ويمكن استنتاج أنواع موضوع البحث ـ التى يدرجها الكسائى تحت «أحوال المحبين» ـ من محتوى كتابه النمطى تماما بالنسبة لهذه المجموعة : (١) أنواع المحبين (الأنبياء ، والخلفاء، والأصدقاء الحميمين، الظرفاء، أفاضل الناس، والنبلاء) أو ـ بالأحرى ـ رجال هذه التصنيفات الذين اشتهرت قصص حبهم، وورودت تحت هذه العناوين؛ (٢) قصص الحب المصنفة حسب مصير الحب (صرعى الحب، والمجانين)؛ (٣) سلوك المحبين والمحيطين بهم (تذلل المحبين وتكبر المحبوبين، الإخلاص فى الوعود، الشرف والأمانة الرجوليين، الخداع، الشك، الكياسة، الجمع بين المحبين، ونقل رسائلهم).

(٢) ربما استعار الكتاب عن الحب الدنيوى هذا الاستخدام لـ «الحال» من المفردات التقنية للطب، كما هو معتقد عما فعله الصوفيون.
انــظــر : Gardet, art. "**Hal,**" EI[2], and Massignon, **Passion**, II,554.

(٣) **كتاب الزهرة** ، ص٥.

(٤) These chapter headings (**Zahra, pp. alif-jīm**) may be found in French translation in Massignon, **Passion**, I, 171-72, though, as Nykl (**Zahra**, foreword, 6) has pointed out, they are in some cases not very accurate renderings.

(٥) **Zahra**, foreword, 7. Garcia Gomez (**al-Andalus**, XVI [1951], 312) says: "...la realidad es que amba obras. Jenen poquisimo de común: la oriental es sobre todo una antologia de versos aj os sobre el amor, mientras la andaluza es un tratado psicolójico, con sus ribetes de filosofia; aquélla está llena de exquisita afectación y de areminada pedanteria, mientras ést rest ta natural y humana, directa y caliente."

(٦) انظر : رقم (٥)، فيما سبق.

(٧) Garcia Gómez, **al-Andalus**, XVI (1951), 309-323

(٨) تتوافق المقتطفات التالية من **كتاب الزهرة** ـ على سبيل المثال ـ مع التشابهات (المذكورة هنا برقم الصفحة والموضوع) بين **كتاب الموشّى وطوق الحمامة**،

التى اقتبسها جارثيا جوميز فى مقاله المنشور فى Al-Andalus السابق ذكره : موضوعات فصلى كتاب الزهرة (٤٣و٤٤) عن عدم القدرة على إبقاء الحب سراً مكتوما = ص٣١٥، رقم ٢، ومأثورات شهداء الحب: كتاب الزهرة ، ص ٦٦ = ص ٣١٨، رقم ١٦؛ ومأثورات الأشخاص ذوى الجاذبية الطبيعية لبعضهم البعض : كتاب الزهرة : ص١٤ = ٣١٥، رقم ٧، وص ٣١٧ ـ ٣١٨ ، رقم ١٥.

أما عن التشابهات بين كتاب الزهرة وكتاب الموشّى، فقد أشار جارثيا جوميز إلى أن بعض البديهيات أو الحكم، التى تظهر فى شكل عناوين للفصول، فى كتاب الزهرة، تظهر ـ أيضا ـ فى كتاب الموشى باعتبارها أقوالاً يحفرها الظرفاء على الخواتم المنقوشة. ويسأل عن الكتاب الذى كان المصدر الأصلى.

انظر. al-Andalus, XVI (1951), 322-23; K. al-Muwashsha, ed Brünnow, 164. ويبدو لى أن ابن دواد قد اخترعها (أو بعضا منها)، لأنه كان قد سُئل عن إحداها فى محاور، نقلها كتاب المصون Leiden Or. 1951, Folio 50b. ومن المحتمل أن الرجلين كانا عارفين بذلك، ذلك أن صديق ابن داود «نفطويه» قد نقل ذلك صراحة ـ فى كتاب الموشّى. ويبدو أنهما كانا عضوين فى « جماعة تفضيلية»، تعتبر نفسها من الظرفاء M.F. Ghazi ("Un group social: 'les Raffinés [Zurafa']'," Studia Islamica, XI [1959] 39-71) تقدم مثل الظرفاء (وخاصة ص٤٥و ٦٣)، على نحو يبدو معه من المستحيل استبعاد ابن داود من عضويتها. أضف إلى ذلك حقيقة أنه يعبر عن «الظريف» فى كتاب الزهرة، وخاصة فى مناقشته ـ فى المقدمة ـ لنمط الشخص المنجذب إلى «الهوى»، بمعنى الحب العذرى، وفى عنوان الفصل الثامن «من يكون ظريفا يجب أن يكون طاهرا». إلا أن «غازى» ـ فيما يبدو ـ يمضى فى طريقه ليتحاشى ذكر ابن داود، موضحا أنه يتبع «جارثيا جوميز» فى النظر إلى ابن داود بوصفه رجلا يختلف ـ كليا فى النظر والمزاج ـ عن الوشّاء والظرفاء. ويبدو أن هذا التفسير ينبع من القبول غير النقدى بتصوير «ماسينيون» لابن داود (Passion, 160-82) ، الذى يفتقر إلى التوازن. فقد كان «ماسينيون» يبحث عن مفاتيح سر معارضة ابن داود للحلاج الصوفى، ويبدو أنه لم يصل أبدا إلى التأكد مما إذا كانت أسبابا مذهبية نتيجة لتصوره عن الحب الإنسانى، أو نتيجة لتصادم الشخصيات. وفى محاولة لتوضيح الاختلاف العميق بين الشخصيتين، يقدم «ماسينيون» صورة مبالغا فيها لابن داود، باعتباره شخصا نكدا، متخشنا، مفرط الحساسية. وينتقى نادرتين ـ فحسب ـ عنه ليصور بهما شخصيته، إحداهما من طفولته المبكرة، ويعتبرها نبوءة عن شخصيته فى الكبر، وأخرى (عن المصداقية المشكوك فيها) من صباه ـ على الأرجح، تقدم الكثير عن النرجسية الحمقاء لراوى الحكايات، صديقه ابن جامع بأكثر مما تقدم عن ابن داود. وقراءة التفصيل الكلى لابن داود فى تاريخ بغداد والنوادر المبعثرة عنه فى المصارع وكتاب المصون، تقدم صورة أكثر توازنا عنه رجلا محترما بين الرجال، وشخصاً شعبيا وأحد الدارسين الظرفاء.

(٩) على سبيل المثال، ففى بعض حالات خيانة المحبوب، لا يعتبر سلُوّ أو نسيان المحبوب الطريق الكريم الوحيد للفعل أمام الحب (كما يحدث فى الطوق وكتاب الموشى . [al-Andalus, XVI (1951), 319] , item No. 20 بل هما ـ على العكس ـ «مسموح بهما» أو «لا لوم عليهما». وهنا يتشابه كتاب الزهرة (ص ١٥٥) مع الفقرات الافتتاحية لفصل «السلو» فى الطوق، حيث تمت مناقشة هذه الحالة.

(١٠) انـظـر: Von Grunebaum, "Avicenna's Risâla fi l-Išq and Courtly Love," JNES XI (1952), 233-38.

وثمة شاهد آخر من المادة الأدبية عن الحب ، التى مرت من الشرق الإسلامى وشمال أفريقيا إلى إسبانيا، ألاحظ أن ابن خير الإشبيلى (٥٠٢ ر ١١٠٨ ـ ٥٧٥ ر ١١٧٩) قد سجل ـ وهو يدرس على المعلمين المسلمين الإسبان ـ الكتب التالية: (١) اعتلال القلوب للخرائطى، (٢) أخبار نفطويه (صديق ابن داود والوشاء والمرزبانى)، (٣) كتاب الأدب للحصرى (ولم يذكر كتاب المصون). وقد احتوى الثانى والثالث مادة قليلة عن الحب ـ وهو نوع من التخمين منى فيما يتعلق ـ فحسب ـ بالثانى، الذى لا نمتلك منه طبعة باقية، حسب علمى. ولو أن ابن خير قد درس هذه الكتب فى مدّة تتراوح بين خمسين إلى ستين سنة، بعد وفاة ابن حزم، مع المعلمين الإسبان، فسيكون من الأرجح ـ إذن ـ أن تكون هذه الكتب معروفة هناك فى زمن ابن حزم .

(Ibn Khair, Fihrist, ed. F. Codera and J. Ribera Tarrago ["Biblioteca arabico-hispana," Vol. IX-X; Saragossa, 1893-95], pp. 408, 398 and 380, respectively.)

(١١) الفهرست، ص ١٣٣.

(١٢) راجع ما سبق.

(١٣) كتاب عقلاء المجانين ، ص ١٦ ـ ٣٧.

(١٤) عناويـن فصول اعتلال القـلـوب ، كما تظهر فى the Bursa MS Ulu Cami 1535 قدمها «فاديت» : J.C. Vadet "Littérature courtoise et transmis sion du hadit," Arabica, VII (1960), 157-59. وعلى أية حال، فقد تم حذف بعض عناوين الفصول، وانقسم أحد العناوين على نحو خاطئ. وبالفعل، يضم المخطوط ٥٧ فصلا. ولا يقدم «فاديت» عنوان الفصل كاملا فى جميع الحالات، لكننى لن أحاول تقديمها هنا. والعناوين المدرجة عنده باعتبارها فصلى ٨و ٩ يجب أن تكون فصلا واحدا، فصل ٨. وفيما بين فصلى ٤٨و٤٩ ، يجب أن يدرج فصل بعنوان: «فى ذكر الغيرة على النساء»؛ وفيما بين فصلى ٥٢و٥٣ فصل آخر بعنوان : «فى ذكر أحلام أهل الهوى المسرفين على أنفسهم»؛ وفيما بين فصلى ٥٥ و٥٦ فصل بعنوان: «من قال لا برء للهوى بعد تمكنه». وبعد تنفيذ هذه الإضافات والتصحيحات، يتوجب إعادة ترقيم الفصول.

والفصل ٤٤ فى قائمة «فاديت» (٤٣ فى المخطوط)، الذى يقدمه «عنواناً قابلاً للقراءة»، يتبدى ـ فى فحص كل من المخطوط والميكروفيلم الموجود بحوزتى ـ مقروءا بصورة واضحة تماما: «التحفظ من سبب يوجب الغدر». والفصل ٥٢، والمرقم على نحو صحيح، وإن تم ترتيبه فى القائمة على نحو مستغلق، يقرأ بوضوح : «فى ذكر أمانى أهل الهوى المسرفين على أنفسهم».

ويقرأ «فاديت» الفصل الرابع (المرقم على نحو صحيح) بصورة خاطئة : «فى ذكر من جعل الله فى قلبه وأعطى»، الذى لا يجد له أى معنى (١٥٩، ملاحظة ١) بلغة محتوى الفصل، الذى يتخذه ـ لهذا السبب ـ دليلا على رأيه فى أن مخطوط بورصة كان ضحية سوء المعاملة الفظة من أحد الناسخين. وبالفعل، فالكلمة التالية لكلمة «قلبه» هى ـ بوضوح ـ «واعظاً»، التى تناسب السياق. ويمكن العثور على هذا الفصل ـ مقتبسًا بدون تغيير تقريبا ـ فى ذم الهوى ، باعتباره الفصل التاسع: «فى ذكر الواعظ من القلب».

(١٥) من الصعب ـ الآن ـ أن نكون أكثر تحديدا من ذلك. **فاعتلال القلوب** ليس عملا طويلا، وهو يضم مختارات متنافرة ـ إلى الحد الأقصى ـ من المادة، تم تجميعها ـ ببساطة ـ تحت عناوين الفصول. ولهذا، فمن الصعب تمييز توجهاتها، وخاصة مع المعرفة القليلة ـ نسبيا ـ عن المؤلف والأوساط التى تحرك فيها. ولم يستطع فاديت (فى **Arabica, VII, 1960**) أن يكون ـ بدوره ـ محددا فى توصيف الكتاب. ويلفت الانتباه إلى الالتباسات فيما بين «صوفية الحب» و«الحب الصوفى» التى تتبدى فى أعمال من قبيل **اعتلال القلوب** ، الذى يميل إلى الاتجاه الحنبلى للصرامة الأخلاقية والورع الدينى. انظر:
(Vadet,pp. 160-61)

(١٦) ومن الناحية الأخرى، فيمكن العثور على مأثورات فى **ذم الهوى**، تحمل إما اسم الخرائطى أو السراج ، دون أن تظهر فى كتب أى منهما. وذلك لا يعنى ـ بالضرورة ـ أن طبعاتنا الحالية من الكتابين منقوصة؛ ويمكن أن يعنى ـ أيضا ـ أن لدى ابن الجوزى نوادر وأحاديث إضافية من مصادر أخرى، اعتمادا على هذين المؤلفين، سواء كانت شفاهية أو مكتوبة.

(١٧) Vadet, **Arabica,** VII (1960) 159.

(١٨) انظر المرجع السابق، ص ١٥٨ . وألاحظ أن الخرائطى قد استخدم الإسناد الكامل فى كتابه **مكارم الأخلاق** (القاهرة: المطبعة السلفية ، ١٣٥٠ نم ١٩٣١) وكتابه **مساوئ الأخلاق** (دمشق: مخطوط الظاهرية، ص ٧٩).

(١٩) مناقشة أخرى لـ«الصراع ضد اليهود» ترد فى الجزء ٣، الفصل ١ .

(٢٠) **I ' tilal al-Qulūb** (MS Bursa, Ulu Cami 1535), folios 85b-87b.

(٢١) برغم أن القصص الواردة فى **الطوق** من المفترض أن تقدم أحداثا فعلية، ما عدا التغييرات فى الأسماء فى بعض الحالات، فإن بعضها قد يكون ـ بالفعل ـ قصصا قديمة أعيدت صياغتها وموقعها لتحدث فى أندلس ابن حزم . قارن القصة الواردة بـ **الروضـة** (ص٤٥٥ ـ ٤٥٦) عن اليهودية الورعة مع القصة المشابهة تماما، فى الفصل الأخير من **الطوق** عن الشاب الذى أحرق إصبعه حتى لا يستسلم للغواية.

(٢٢) Garcia Gómez, **al-Andalus,** XVI (1951), 310-11.

(٢٣) The metaphor is that of Garcia Gómez, **al-Andalus,** XVI (1951), 312.

(٢٤) فعلا، لم يكن ذلك رأى ابن داود . فهو يقرر ـ فحسب ـ هذا الرأى مع آراء أخرى عدة، بقوله: «يزعم أحد الفلاسفة أن..»قارن **طوق الحمامة**، ص١٤، ١٥، **بكتاب الزهرة** ، ص١٥ . ويبدو هذا الاقتباس ـ فى **كتاب الزهرة** ـ انعكاساً لخطبة أرسطوفانيس فى **المأدبة** . انظر:
W. R. M. Lamb (tr.) Plato: Lysis, **Symposium,** Gorgias ("Loeb Classical Library,"No. 166; Cambridge: Harvard University Press, reprinted 1961), 133-45.

(٣)

(١) Haywood, 10.

(٢) **In Texte zur arabischen Lexicographie,** ed. August Haffner (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1905), 66-157.

(٣) **Al-Asma 'ī, Das Kitâb al-Chail,** ed. August Haffner, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Wien, Phil,-hist. classe, Vol0132 (1895), No. 10.Abū "Ubaida, **Kitāb al-Khail** (Hyderabad: **Dā 'irat al-Ma 'ārif al-'Uthmāniya,** 1358/1939. On Abū 'Ubaida see the article (s.v.) by H. A. R. Gibb in EI[2] and Haywood, index. **Les livres des chevaux,** ed Giorgio Levi della Vida (Leiden: E. J. Brill, 1928).

(٤) يرجع ذلك ـ فى بعض الحيان ـ إلى رؤيته للعالم المبعثرة الأجزاء، وعادته فى رؤية كل شىء ـ وفق منظوره ـ بوصفه كينونة فردية بالأساس، بدلا من اعتباره نموذجا لطبقة من الأشياء. ويرجع رابين (Chaim Rabin (EI[2]art. ' Arabiyya" هذا الثراء فى المفردات إلى قوة الملاحظة عند البدو، والحيوية الشعرية، و ـ ربما ـ المزج العامى.

(٥) انظر : R. fi'l- 'Ishq wa' n-Nisā', Mājmu' at Rāsa' il, 161-62.

(٦) النص الذى أورده ابن الجوزى (**ذم الهوى**، ص٢٩٥) لمفهوم الجاحظ يختلف قليلا فى صياغته عما ورد فى ، **رسالة** ... أما النص الذى أورده ابن القيم، وما أورده محمود بن سلمان بن فهد، فيقترب كثيرا من نص **رسالة**.... (See **Rauda,** 138, and **Manāzil** (Aya Sofya 4307), Folio 8b.) ويبدو أن نص ابن الجوزى منقول شفاهيا، فى إحدى المناسبات التى شهد المبرد الراوى الأول فى الإسناد.

(٧) «**R. al-Qiyān**», Thalāth Rasā' il 67-70. French translation by Pellat, **Arabica,** X (1963), 138-41.

(٨) انظر الجزء ٣، الفصل ١١ .

(٩) لم ألتق ـ حتى الآن ـ سوى بإشارة عابرة (**الواضح**، ص٥٢) إلى حقيقة أن أبا هلال العسكرى (d.395/1005; GAL, G. I, 126; S. I, 193-94) يقول فــى **كتـاب التلخيص** إن «العشق لا يكون إلا للنساء خاصة». وهذا الكتاب قاموس، وليس كتابا عن الحب، ولا يناقش «موغولطاى»ـ من بعد ـ هذه الفكرة.

(١٠) تتضمن قصة «استشهاد» ابن داود ـ على الأقل ـ أن الكلمة قد استخدمت على هذا النحو فى الجيل التالى للجاحظ، ذلك أن الفعل «عشق»قد استخدم فى الحديث المنسوب إلى النبى :«من عشق..» ، الذى روى أن ابن داود قد أورده مع الإحالة إلى حدة عاطفته نحو رجل، هو صديقه جامع. ولم أبذل ـ حتى الآن ـ جهدا خاصا لتقصى مثل هذا الاستخدام فى تاريخ أقدم.

(١١) Massignon, **Opera Minora**, II, 246-47.

(١٢) فى «رسالة القيان»، ص٦٩، (= Pellat, **Arabica**, X [1963], 140)، يبدو أنه غيّر رأيه قليلا، وأقر بأن كلمة «العشق» يمكن أن تستخدم بالإشارة إلى مشاعر رجل تجاه رجل، مشترطا وجود عنصر الشوق. ويقول ـ بصورة محددة ـ إنه يمكن استخدام كلمة «حب» بالإشارة إلى حب المؤمن لله وحب الله للمؤمن.

(١٣) **كتاب المصون**، فوليو، ص٢٩أ ـ ٢٩ ب.

(١٤) **الفهرست**، ص ١٣٣.

(١٥) يطرح هـذا السـؤال نفسـه انطـلاقا من المخطـوطات الأربـع لـ المنــازل المتاحـة لى الآن. فثـلاث منهـا تتضـمـن الثنين وستين اسـما وصفـة (Leiden Or. 1069, folio 16a-16b; Aya Sofya 4307, folio 8b; Top Kapi Saray, Ahmet III 2471, folio 13a)، ويتـضـمـن أحـدهـا واحـدا وستين(Leiden Or. 798, 12b-13a). ومن بين الكلمات المفقودة من الثمانين الأصلية، سقط ستة عشر اسما فى مجموعتين من ثمانية أسماء، ليفضى ذلك إلى أن يعتقد المرء أن الناسخ قد قفز سطرين يضم كل منهما ثمانى كلمات. وهو أمر يسير فى صفحة متخمة بالكلمات بلا نظام أو معنى يفرض التزامه.

(١٦) **الواضح**، ص ٥١ ـ ٥٢.

(١٧) هناك ستون كلمة فى قائمة «موغولطاى» موجودة فى طبعة «سبايز Spies» التى تستند على مخطوطى استانبول. والكلمتان المفقودتان ـ الموجودتان فى نص **المنازل** ـ يمكن اعتبارهما من أخطاء الناسخ.

(١٨) وحيث إن «موغولطاى» كثيرا ما اقتبس من **المنازل**فى **الواضح**، فيبدو أنه قد نقل القائمة من **المنازل**، لا ـ بصورة مباشرة ـ من **كتاب المصون**.

(١٩) فهو يقدم ـ فعليا ـ تسعة وأربعين مصطلحا فى القائمة (Tübingen, Ma VI 217, folio 8a-8b; Chester Beatty, 3832, Folio 8a-8b) أو خمسين (Lebanese MS, privately owned, used by the editor of the **Rauda** in preparing the printed text. See **Rauda**, text pages jīm-dāl and 14).

(٢٠) **روضة المحبين**، ص ١٤.

(٢١) السابق، ص ١٤.

(٢٢) **واضح المبين**، ص ٥١ ـ ٥٢.

(٢٣) **Manazil** (Leiden Or. 1069) folio 16a. **K. al-Masun** (Leiden Or. 1951), folio 29a.

(٢٤) **روضة المحبين**، ص ١٥ ـ ١٦.

(٢٥) انظر «لين»، فى هذا المعنى. وكان الكبد يعتبر مصدر المشاعر المرهفة، والهوى، أو الحب. انظر: الاقتباسات العديدة فى **Wörterbuch der klassischen arabischen Sprache**, ed. J. Kraemer and **H. Gätje**, s.v. k-b-d (**Weisbaden**: Otto Harrassowitz, 1957) and also A. Merx, "**Le rôle du foie dans la littérature des peuples sémitiques,**" Floril. M. de Vogüé (Paris: Imprimerie Nationale, 1909), 427-44.

(٢٦) قدم ابن القيم هذا التحديد (**روضة**، ص ٣٠)، الذى يجىء ـ ربما ـ من «خلق الإنسان» للأصمعى، حيث يرد التحديد نفسه فى ص ٢١٨.

(٢٧) **روضة المحبين**، ص ٢٩. ولا يشير إلى الدلالة الصوفية للكلمة.

(٢٨) لا توضح المقارنة بين التحديدات المعيارية ـ التى قدمها ابن الجوزى لـ«الهوى» فى **ذم الهـوى** ص ١٢، ولـ «العشق» ص ٢٩٣ ـ أى اختلاف. ففى حالة «الهوى»، قيل إنه طبيعة الإنسان الذى ينجذب تجاه ما يلائمه، بينما «النفس» ـ فى حالة «العشق» ـ هى التى تنجذب بقوة تجاه «الصورة» التى تلائم طبيعتها، وحالما تقوى فكرته، تتخيل «النفس» الوصول إليه وتهفو له، ومن الانشغال الشديد للذهن يبدأ المرض.
(Goldziher, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, LXIX [1915], 196, once translated "sūra" in a similar context as "gestalt")

(٢٩) جاءت الجملة التى لم تستخدم أبدا فى القرآن أو المأثورات من ابن القيم (**روضـة**، ص ٢٥). والاستثناء الوحيد الذى يذكره ـ مأثورات شهداء الحب ـ لا يأخذه بعين الاعتبار، حيث ينفى صحته.

(٣٠) **روضة المحبين**، ص ، ٢٥.

(٣١) **ذم الهوى**، ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤.

(٣٢) انظر: Top Kapi Saray, Ahmet III 2373, folios 5b 18b.

فن بديع الزمان الهمذانى وقصص البيكاريسك *

جيمس توماس مونرو

١ ـ مقدمة

تشمل التأثيرات العربية على الآداب الأوروبية فيما قبل عصر النهضة، بشكل عام، أعمالا يمكن تصنيفها فى فئتين رئيسيتين:

١ ـ حكايات مستقلة، ومجموعات، وأعمال أخرى من القصص النثرى الذى تمت ترجمته من العربية إلى اللاتينية أو القشتالية، خاصة فى إسبانيا. ولقد كان لتلك الترجمات أثرها الذى لا ينكر فى تطور الأدب الأوروبى، وقد تجمعت دلائل موثقة، لا جدال فيها، على هذا التأثير منذ بداية القرن التاسع عشر.

* ترجمة: أنسية أبو النصر ، باحثة مصرية.
الصفحات المقبلة تعتمد على بحث قدم فى المؤتمر الأول للحضارة الإسلامية والمجتمع العربى الحديث، أقيم تحت رعاية مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بالجامعة الأمريكية ببيروت (٥ ـ ١٠ مايو ١٩٨٠) وقد عرضت جوانب منه فيما بعد فى معاهد بمدريد وبيركلى وهافرفورد وواشنطن.

وعندما تكون هناك نصوص أصلية عربية، وترجمات أوروبية، ثم أعمال مقلدة أو اقتباسات مستمدة من تلك الترجمات، كما فى حالة كتاب (النظام الإكليريكى) Disciplina Clericalis فإنّ التأثير العربى يتضح بجلاء، ولا يستطيع أىّ مؤرخ محترم للأدب أن يجازف بتجاهله[١].

ولذلك فلن أتوقف طويلا عند هذه الطائفة من الأعمال، وإنما أشير فقط إلى أنها كانت بمثابة المواد مقابل «الأبنية» ، أو بالأحرى «أنواعا أدبية» استعيرت من العربية ثم أعيدت صياغتها مرة أخرى فى شكل مؤلفات جديدة وأصلية بواسطة كتّاب غربيين، لعل أشهرهم، كان، دانتى[٢].

٢ ـ وتنشأ مشكلة أكثر تحديا عند الادعاء بوجود تأثير أجناس أدبية كاملة. وهنا، لابد لنا من أن نذكر أربع فرضيات برزت فى العصر الحديث:

(أ) هل أثرت المقامة بوصفها نوعاً أدبياً في تطور قصص البيكاريسك (الشطّار) الإسباني (ومن ثم في القصص الأوروبي بأكمله)؟ [٣]

(ب) هل تدين فكرة «الحب الغزلي» Courtly Love البروفانسي بنشأتها إلى الغزل العربي؟ [٤]

(جـ) هل استُمد الشعر الملحمي الإسبّاني من التراث البطولي للعرب؟ [٥]

(د) هل يدين التصوف الإسباني، خاصة سانت جون أوف ذاكروس Saint John of the Cross بالفضل إلى المفاهيم الشاذلية وطريقة ابن عبّاد الروندي؟ [٦].

وبرغم وجود تماثلات نوعية مذهلة بين الأعمال الأدبية العربية والأعمال الأوروبية في هذه الطائفة الأخيرة، لم يظهر دليل قاطع على وجود علاقة وراثية (genetic) بين الاثنين. وعلى ذلك فإننا، في حالة الفرضيات الأربع السابقة، بصدد قضايا علمية جدلية بدرجة كبيرة، لم تحسم بعد. فوق ذلك، فإنّ الدارسين الذين استنبطوا هذه الفرضيات أو رفضوها أو قبلوها، بشكل عام، لم يتدربوا داخل سياق النقد الأدبي. بتعبير آخر، فمن بين الحجج التي تقدم سواء بالقبول أو بالرفض، تحتل العوامل الاجتماعية والتاريخية والبيوجرافية والثقافية العامة مكانة الصدارة، بينما تتوارى في خلفية المناقشة المعايير الأدبية البحت، خاصة ما يتصل منها بالمبنى والمعنى، وبالتقليد والابتداع، إن لم يتم إغفال هذه المعايير كلية.

لذلك فقد عزمت، في الصفحات التالية، أن أحيل المسائل التاريخية والثقافية ـ الاجتماعية إلى خلفية الجدلية التي سأقيمها، بأمل أن يلقى هذا الأسلوب من المعالجة ضوءا جديدا على موضوعنا. مع ذلك فسوف أسوق في البداية هذه الكلمات المقتبسة عن ج.إ.فون جرونبوم G.E.Von Grunebaum، الذي لم يكن فقط دارسا لا يكل للإسلام في تاريخ الاستشراق الأوروبي، وإنما كان أيضا ناقدا نزيها للأدب العربي:

«عند التسليم بأن المؤثرات العربية كانت سببا في نشأة ظاهرة في الثقافة الغربية في الفترة التي نحن بصددها، غالبا ما نغفل التفكير فيما تعنيه فكرة أن الشرق والغرب في العصور الوسيطة قد نشآ من أصل واحد بدرجة كبيرة (...). ولن يتمّ تقييم التفاعل بين الشرق والغرب في العصور الوسيطة تقييما سليما، ما لم يتم تبين وحدتها الثقافية الأساسية وأخذها في الاعتبار.

إنّ تلك القرابة الجوهرية بين الشرق والغرب هي التي يمكن أن تفسر قبول أوروبا للفكر العربي، كما تفسر ما حدث في الغرب من نموٍ لأفكار ومواقف يتضح من النظرة الأولى ما هناك من تشابه بينها وبين نظائرها في الشرق، مما لا يمكن أن يعزى إلى الاقتراض وحده» [٧].

وسوف تنصب ملاحظاتي على مسألة العلاقة بين المقامة بما هي نوع أدبي والبيكاريسك الأوروبي، غير أن منهجي والنتائج التي توصلت إليها قد يطرحان أساليب جديدة لمعالجة الفرضيات الثلاث، لم تناقش هنا.

لقد نمت المقامة العربية في السابق من الهند وحتى إسبانيا، وانتشرت أخيرا لتتعدى نطاق الأدب الذي تولدت عنه، إلى الآداب الفارسية السريانية والعبرية، حتى تأصلت وازدهرت في الأخيرة لينتج منها روائع عديدة.

ومع هذا الانتشار غير العادى داخل البلاد التى سادها الإسلام، يدهش المرء إذ يكتشف أنّ هذا النوع الأدبى قد عانى من إهمال أكاديمى ملحوظ فى العصر الحديث. وأحدث مادة ببليوجرافية متاحة للطالب هى، باستثناء حالات نادرة، فقرات ذات طابع مدرسى صريح. ومع أن تلك الفقرات تعد من الأدوات التى لا يمكن الاستغناء عنها، فهى غير كافية لمسيرة النقد الأدبى. وهكذا، ومع وجود نظريات حول نشأة المقامة، ودراسات عن خلفيتها ومصادرها، وكذلك ترجمات لا بأس بها لبعض الأعمال، فإنه يبدو أن قليلين من الكتاب هم الذين توقفوا ليسألوا أنفسهم: ما المقامة؟ ما معناها؟ وما الذى تمثله داخل النطاق الأوسع للأدب العربى؟

إنّ المقامات الكلاسيكية للهمذانى والحريرى، إذا نظر إليها من ناحية الجنس الأدبى، تقع ضمن طائفة تجريبية من الأدب العالمى الذى يمكن وصفه بالقصص «المعارض للبطولة» Anti-heroic أو قصص البيكاريسك Picaresque. ولعل أقرب نظير لها هو ما نجده فى الرواية الرومانية، وخاصة فى (ساتيريكون) Satyricon لبترونياس Petronius و(الحمار الذهبى) Golden Ass لأبوليوس Apuleius، وكذلك فى تراث البيكاريسك الإسبانى، ومن نماذجه القصصية الأولى تلك الأعمال من العصر الذهبى مثل (لازاريللو دى تورميز) Lozarillo de Tormes (مجهول المؤلف)، و(جوزمان دى ألفاراش) Guzman de Alfarache من تأليف ماتيو أليمان Mateo Alemán، و(ڤيدا دل بسكون) Vida del Buscón لفرانسيسكو دى كيڤيدو Francisco de Quevedo. ويجب أن نضيف إلى هذه المجموعة الإسبانية عملا مهما من الأعمال التى صدرت فى العصور الوسيطة، وهو عمل لا ينظر إليه عادة على أنه من أدب البيكاريسك، ولكنه، وللسبب نفسه، أكثر شبها بالمقامات؛ هذا العمل هو (كتاب الحب الجميل) Libro de buen amor من تأليف جوان روى Juan Ruiz.

لقد بذل دارسو العصرين الكلاسيكى والرومانى، ومؤرخو الأدب الروائى الأوروبى، جهوداً مضنية فى دراسة طبيعة أدب البيكاريسك فى أوروبا، ووضعوا العديد من الببليوجرافيات الرائعة حول هذا الموضوع[٨]. وفى حين أن هؤلاء الدارسين قد برهنوا على وعيهم بوجود المقامة العربية، بل أحيانا على اتصالها الوثيق بدراساتهم الخاصة، وأفردوا صفحات مثيرة للفرع المكتوب باللغات السامية من هذا النوع الأدبى[٩]؛ إلا أن قليلين من دارسى المقامة العربية هم الذين ألقوا بالا إلى ما ظل يكتبه زملاؤهم من الدارسين فى المجالات الأخرى طوال السنوات الخمسين الماضية[١٠].

إن الدراسات المتعلقة بالمقامة لم تزل فى المراحل التمهيدية من الناحية الفنية . فعلاوة على ندرة المؤلفات النقدية للنصوص الرئيسية، فإن بعض الأعمال مازالت فى شكل المخطوطة[١١]. وهكذا، وفى حين أنه لن يكون ممكنا، لفترة طويلة مقبلة، وضع تاريخ شامل لهذا النوع الأدبى، وعلى التحليل النقدى أن يسير قدما دون طموح إلى الدقة المنشودة من الناحية الفيلولوجية، إلا أن القيام بدراسة مبدئية لهذا النوع الأدبى ومعناه، من وجهة نظر أدبية، قد يكون ذا قيمة كبرى باعتباره مهمة جريئة غير عادية، يمكن أن تساعد عالم فقه اللغة فى بحثه عن معايير كتابية فعالة.

إن هدفى المباشر هو أن أعيد، من منظور مقارن، دراسة مقامات الهمذانى، منشئ الفرع العربى من هذا النوع الأدبى، باستخدام الطبعة المتاحة، برغم ما قد يشوبها من أخطاء، مع توضيح الأفكار التى تضمنتها أبحاث حول أنواع أدبية مماثلة فى آداب أخرى. وآمل أن يكون صدور المؤلف النقدى عن مقامات الهمذانى للبروفيسور بيير أ. ماكاى P.A.Mackay، عونا للدارسين فى المستقبل، وأن يزودهم بالوسائل اللازمة لتصحيح أية نقائص قد تكون حدثت نتيجة للقراءات الخاطئة. فى الوقت نفسه، ومع علمى بأن دارس الآداب العربية سوف

يتعلم الكثير فى حقل دراسته من خلال المنهج المقارن الذى أنوى اتباعه، إلا أنه لا ينبغى اعتبار وجهة نظرى هى الطريق الوحيدة المؤدية إلى المعرفة أو الفهم. إنّ الأدب المقارن، إذا كان يبغى تحقيق هدفه فى أن يصبح «شعر» القرن الحادى والعشرين، عليه أن يستوعب، داخل أبنيته النظرية، التراث غير الغربى المهمل حتى الآن، لكى يتخلص من نزعة الانحياز إلى الأدب الغربى التى تسوده حاليا[١٢]. وما لم يتم ذلك فإن الأدب المقارن محكوم عليه بأن يظل حبيس الجمود، أو على أقل تقدير محدود المجال، وتبطل أية دعاوى له بالعالمية. وفى هذا الصدد، فإن ذلك الحقل الغنى من الأدب الصرف المكتوب بالعربية، يمكن أن يسهم بالكثير من أجل الوصول إلى فهم أكثر اتساعا وعمقا للأدب العالمى.

وكما رأينا؛ فقد ظهر رأى يقول بأن المقامة العربية هى أصل نشأة تراث البيكاريسك الإسبانى، والاعتراض الرئيسى على هذه الفرضية، هو أنه لم تكتشف أبدا الوسائل التى تم بها هذا الانتقال.

وإذا ما نظرنا إلى الطرف الآخر من الميزان الكرونولوجى، وجدنا أن هناك أيضا نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدين بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «المايم mime ، الإغريقى[١٣]. وهكذا، فإن أنصار النظريات الوراثية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «المايم mime» الإغريقى إلى «بترونياس Petrunius» (عام ٦٠) مارا بالهمذانى (كتبت أعماله بين ٩٩٢ ـ ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ ـ ١١٢٢) والحريزى (١١٧٠ ـ ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتب أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم چوان روى (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» LBA صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضا لازاريللو دى تورمس (١٥٢٥ ـ ١٥٥٣)، وما تلا ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأوروبى وحتى عصرنا الحاضر ؛ إنه تراث باهر من لغات عدة ويغطى ما يقرب من ألفى عام!

المشكلة الرئيسية بخصوص هذه الفرضية هى أنه لم يتم أبدا تقديم دليل نصى مقنع يدعم الحلقات الأساسية فى سلسلة الانتقال:

١ ـ لا يوجد دليل داخلى مباشر على أن الهمذانى كان على علم بمؤلفات بترونياس من المايم الإغريقى.

٢ ـ بينما يعترف چوان روى فى النص الذى صدر من (كتاب الحب الجميل) بتأثره بعمل أوڤيد (فن الهوى)[١٤] إلا أنه لا يشير فى أى موضع من مؤلفه إلى أية مصادر عربية أو عبرية[١٥].

٣ ـ مع أن (لازاريللو دى تورمس) تقدم نوعا من السرد القصصى الذى يمكن إرجاعه شفهيا إلى مصادر عربية، إلا أن تأثرها الأكبر من حيث النص الأدبى، قد يكون مصدره تراث أبوليوس اللاتينى، كما أنها بلاشك استجابة للرواية الإسبانية (أماديس دى جولا Amadis de Gaula).

إن النظرية السائدة التى لخصناها فيما سبق تقول بالتسلسل التطورى التالى:

إغريقى / لاتينى ← عربى ← عبرى ← إسبانى ← أوروبى

وفى الناحية الأخرى، فإن ما يقوله المؤلفون أنفسهم فى نصوصهم، وما أسفرت عنه الأبحاث الأدبية الحديثة، يقدم الخارطة الآتية:

(أ) إغريقى / لاتينى ← إسبانى ← أوروبى

١ ـ مايم / بترونياس

أبوليوس ← ؟ ← لازاريللو ← البكاريسك الأوروبى

٢ ـ أوفيد ← كتاب الحب الجميل.

(ب) عربى ← عبرى

الهمذانى ← الحريرى ← الحريزى ← ابن زابارا.

من هنا، نجد أن المنهج المقارن يمكن أن يضع أقدامنا على طريق جديدة: هل كانت هناك، مثلا، قوة محركة داخل كل تراث أدبى، يمكن توثيقها بما يكون المؤلف قد أورده من تنويهات أو إحالات أو إشارات، ويمكن البرهنة على أنها هى التى أدت إلى نشأة أدب البيكاريسك عن أصول متنوعة؟ وبتعبير آخر: هل تعد العلاقة بين المايم الإغريقى، والمقامات العربية، والبيكاريسك الإسبانى، أساسا، علاقة وراثية أم نوعية؟ هذا السؤال المهم لم يطرح أبدا من قبل، حسب ما أعلم. ومع ذلك، فينبغى دراسته باعتباره ثقلا مقابلا فى الميزان للنظرية الوراثية، قبل أن نشرع فى معالجة نظريات أكثر شططا وأقل توثيقا حول النشأة والتأثير الثقافى المتبادل.

لقد بين دارسو العصر الكلاسيكى أن أعمال بترونياس وأبوليوس تمثل رد فعل أو مجاوبة للرومانسيات الإغريقية، وذلك داخل نطاق مملكة الأدب الإغريقى ـ الرومانى؛ أو بمعنى آخر: تشكل نوعا أدبيا مقابلا لتلك الأعمال. وبهذا يكون شكل العلاقة النوعية التى تنطوى على تعارض كالتالى:

الرومانسيات الإغريقية ←→ بترونياس / أبوليوس.

وبالمثل فإن الشكل التالى وهو:

الحب الغزلى ←→ كتاب الحب الجميل

أماديس ←→ لازاريللو

ينطوى على نمط من العلاقة النوعية العكسية أخذ به كثير من الدارسين للتراث الأسبانى.

وعلى ذلك، فسوف أقوم بدراسة احتمال أن يكون منشأ النوع الأدبى المعروف بالمقامة تطورا داخليا فى الأدب العربى، وموازيا مع ذلك، لتطور نظائره فى الأدب الإغريقى ـ الرومانى القديم والأدب الإسبانى ـ الأوروبى الحديث.

وإذا نجح هذا المنهج فى الكشف عن معان جديدة أكثر عمقا فى المقامات العربية، مبينا فى الوقت ذاته أن النظرية الوراثية هى نظرية غير ضرورية، إن لم تكن مستحيلة، فسوف يؤدى ذلك إلى دعم الافتراض المؤيد للنشأة عن أصول متعددة.

٢ ـ النوع والنوع المضاد

فى عام ١٩٤٨ كتب أمريكو كاسترو Américo Castro الكلمات التالية فى تقديمه لكتاب (لازاريللو دى تورميز):

«إن القول بأن رواية البيكاريسك تضم شخصيات وأشياء «واقعية»، ناشئ عن الاعتقاد الساذج بأن الأدب إنما يكتسب تأثيره الجمالى عن طريق إعادة تصوير الواقع المحسوس. لقد كان هناك اعتقاد منذ قرون مضت، بأن الأدب هو، أو ينبغى أن يكون، محاكاة للواقع أو عرضا لأبرز مظاهره. ولو كان ذلك صحيحا لوجب أن تكون الأشياء المحسوسة العادية بشكل عام، ذات طبيعة فنية فى حد ذاتها، ولكان العمل الأدبى الناتج مجرد مختصر للعالم المتاح للكافة.

تلك فكرة واهية، والحقيقة أن هذا الواقع المزعوم ما هو فى النهاية إلا توليفة من الانطباعات المتناثرة، المشوشة، غير المنظمة»[1].

واستطرد كاسترو يبين كيف أن ما فهم خطأ على أنه «واقعية» فى رواية البيكاريسك الإسبانية يمكن وصفه بدقة أكثر بأنه شكل من المثالية سلبية الشحنة، يناقض مباشرة المثالية موجبة الشحنة، التى تصورها روايات البطولة الإسبانية. وأوضح أن رؤية البيكاريسك للعالم هى، على أسوأ الفروض، رؤية انتقائية فى تصوير الجوانب البغيضة من الحياة، مثلما أن رؤية روايات من مثل (أماديس دى جولا Amadis de Gaula) انتقائية فى إعلائها للجوانب الجيدة.

ويدفع كاسترو بأن هذا المنظور المعكوس قد أدخل عمدا لأغراض فنية، وأنه فى رواية البيكاريسك كثيرا ما تغوص الواقعية المزعومة فى العالم غير الواقعى أو الكاريكاتيرى. وعلى سبيل المثال لنتأمل ذلك المشهد المثير للاشمئزاز، الذى يعمد فيه سيد لازاريللو الأعمى إلى الضغط بأنفه الطويل على حلق الغلام المذنب لكى يتقيأ قاذفا فى وجه الأعمى بالنقانق التى كان قد سرقها وأكلها [٢]. وبرغم أن هذا المشهد يحمل طابع صدق محتمل، إلا أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، حدوثه فى الواقع. وعلى نحو مماثل، فعندما يقوم «بشر»، وهو أحدى شخصيات الهمذانى، بكتابة قصيدة طويلة على قميصه بدماء الأسد الذى صرعه[٣]، لا يسع الواقعى منا إلا أن يستنتج أن بشراً لابد أنه كان يرتدى قميصا بأهداب مفرطة الطول.

ويعد القياس السابق مفيدا على مستوى آخر، إذ يوحى بأنه تماما مثلما أن التحدى الذى يتضمنه نوع أدبى مثالى، يجاوبه آخر سلبى الطابع فى أنواع أدبية أخرى؛ فبترونياس يحاكى الرومانسيات الإغريقية محاكاة ساخرة، ولازاريللو هو المحاكاة الكاريكاتيرية لأماديس؛ كما أن جوان روى يحاكى بطريقة ساخرة تراث الحب الغزلى (Caurtly Love) فى العصور الوسيطة؛ كذلك كانت المقامات لدى مبدعها، الهمذانى، جزئيا على الأقل، مجاوبةً لكثير من الأنواع السامية فى الأدب العربى أود أن أذكر منها على وجه الخصوص التراث النبوى: «الحديث»، والملحمة الروائية: «السيرة».

إن مقامات الهمذانى، من حيث الشكل، تستحضر البنية التقليدية للحديث[٤]، ذلك أن معظم المقامات تبدأ بذلك التوكيد: «حكى لنا/ لى، عيسى بن هشام فقال (...)»[٥]. وفيما يتعلق بهذه الصيغة، نورد الملاحظات الثلاث التالية:

١ ـ برغم ما يبدو من أن الهمذانى يعتبر عيسى بن هشام شخصية روائية، إلا أنه كان هناك رجل مغمور، برغم أنه تاريخى، يحمل الاسم نفسه، عاصر المؤلف ووصف بأنه «إخبارى» وناقل للحديث[٦].

٢ ـ من وجهة النظر السُّنِّية، فإن الأحاديث التى تروى استنادا إلى فرد معاصر مغمور، والتى لا يمكن إرجاعها مباشرة إلى المصدر النبوى خلال سلسلة من الرواة الثقاة، تكون محل شك كبير.

٣ ـ استنادا إلى المبدأ الشيعى الذى يقول بعصمة أهل بيت علىّ، فإن الأحاديث الشيعية تروى فى الغالب مسندة إلى أحد الأئمة فقط، ويتم حذف السلسلة الطويلة من الإسنادات التى تميز الشكل السنى[٧]؛ ولكن عيسى بن هشام لم يكن إماما للأسف!

وبينما تمدنا المقامات، على هذا النحو، باسم الراوية، يتلوه نص الرسالة التى ينقلها، وفقا للقواعد الإسلامية الراسخة ، فإن سلسلة الإسناد الخاطئة، يقصد بها إثارة الشكوك لدى الحذرين، سواء من بين أهل السنة أو من بين أهل الشيعة؛ بين أهل السنة لأن الإسناد

فيها قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أى من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكى شكل الحديث محاكاة هزلية، وفى الوقت نفسه يقصد أن يحذرنا من قبول دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة. وقد تصادف أن كان هذا الشكل لنقل المعلومات (الذى عم فى دراسات العصور الوسيطة العربية) شكلا إسلاميا بالتحديد، حيث لم تسبقه أية نظائر له فى العصر الكلاسيكى القديم (ولعل الأناجيل هى أقرب نظائره المسيحية)، ولم يخلفه شىء فى العصر الرومانسى الإسبانى.

ويتضمن النص أو «متن» الرسالة التى ينقلها عيسى اختلافا آخر قصد به إثارة التساؤلات فى ذهن القارئ المنتبه: ففى الحديث نتلقى، بشكل طبيعى وبواسطة راوية موضوعى، معلومات عن أقوال وأعمال النبى المحتذاة. أما هنا، فالراوية المزعوم غير موضوعى؛ ولكنه على العكس من ذلك، غالبا ما يشارك فى الأحداث، ويصبح ضالعا فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته. بل إنه فى بعض المواضع يأخذ على عاتقه مهمة بطل الرواية. باختصار فإن كلا الإسناد والمتن يحث القارئ بطريق غير مباشر على أن يأخذ حذره.

وقد قسم عبدالفتاح كيليطو[٨] Kilito الرسالة التى ينقلها الراوى فى المقامات إلى ثمانى جزئيات بروبية(*) Proppian Functions وهى:

١ ـ وصول الراوى إلى مدينة ما.

٢ ـ المواجهة بين الراوى والمتشرد أو المتحدث المتخفى.

٣ ـ العرض الأدبى الذى يؤديه الثانى.

٤ ـ الراوى يكافئ المتشرد.

٥ ـ اكتشاف شخصية المتشرد الحقيقية.

٦ ـ الراوى يوبخ.

٧ ـ المتشرد يبرر .

٨ ـ افتراق الاثنين.

هذا النظام الذى وضعه كيليطو، والذى يبدو أنه قائم أساسا على تحليله للحريرى، حيث يتسم بالاتساق البالغ، يسرى أيضا بدرجة كبيرة على معظم المقامات المنسوبة إلى الهمذانى، طالما أننا لا نتوقع حتمية ظهور جميع هذه الجزئيات الثمانى أوتوماتيكيا فى كل مقامة. لكنه لا يسرى على قلة من المقامات «الشاذة» التى تتبع فى بنيتها مبادئ أخرى (أحيانا يستخدم الازدواج الإبيسودى Episodic duplication أو التأطير Framing[٩]).

غير أن الغلبة الإحصائية بشكل عام لهذا القالب الذى وضع خطوطه كيليطو فى شكله المثالى، يوحى بأنه عمدى وليس وليد الصدفة، ولذلك فلابد أن يكون ذا معنى.

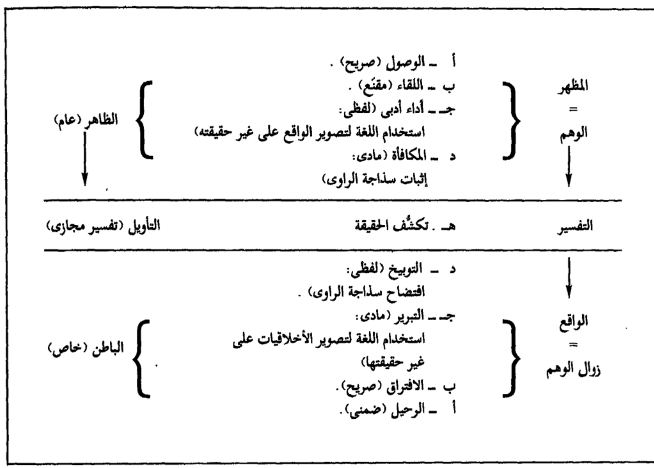
ولقد أضفت، بغرض تحقيق التناسق، جزئية أخرى لا تُذكر أبدا بشكل صريح وهى[١٠]:

٩ ـ رحيل الراوية من المدينة .

ولقد أخفق كيليطو فى أن يرى أن هذه الجزئيات التسع تشكل وحدة تنظيمية رئيسية تنم عن معنى. مع ذلك فعندما نرتبها فى خارطة نكتشف أنها تنتظم عفويا فى تتابع دائرى مفصحة عن قالب من التركيب الحلقى[١١].

بدراسة الخارطة المبينة على الصفحة التالية، يتضح أن التعاليم التى تتضمنها المقامات، على مستوى أكثر تجريدا، تتلخص فى أن المظاهر الدنيوية إنما هى وهم،

(*) نسبة إلى فلاديمير بروب Vladimer Prop.



يمكن بالفحص الدقيق تعريته والكشف عن أنها ليست فى الحقيقة سوى واقع مخيب.

ويتبقى لنا فى آخر الأمر تعاليم تنطوى على مدلولات معنوية وفكرية سوف نستكشفها فيما يلى. فى البداية يقدم لنا المؤلف الراوية (عيسى بن هشام) الذى يجوب أنحاء العالم الإسلامى فى العصور الوسيطة سعيا وراء المعرفة، ويظل يصادف فى طريقه، وفى كل مدينة يصل إليها، المعلم «أبا الفتح الإسكندرى». لا يفتأ هذا الأخير يقوم بألاعيبه اللفظية المحيرة التى تذهل عيسى وتستنزف منه ثروته. وهكذا تنشأ، مبدئيا، علاقة تلميذ بمعلم، كما بين كيليطو[١٢]، وتستمر هذه العلاقة فيما بعد. ومن المهم أن نضيف إلى ملاحظات كيليطو الدقيقة، أن المعلم الإسكندرى هو فى الحقيقة معلم زائف؛ تتلخص تعاليمه فى فكرة أن الكذب والتزييف بقصد الغش هى وسائل مشروعة للكسب. وهكذا نجد أن الدرس المستخلص من نموذج سلوكه يشكل مبدأ لا أخلاقيا يقف فى مواجهة صارخة ضد الرسالة النبيلة التى حملها النبى محمد والتى تبلورت فى أدب الحديث. وهكذا نجد أن العلاقة العكسية Inverse بل المقلوبة Perverse القائمة بين المقامة والحديث، أعمق كثيرا من مجرد تشابه خارجى أو شكلى بين النوعين. فالمقامات تعطينا الشكل الخاوى لأدب الأحاديث، مجردا من كل مضمون أخلاقى.

وتتضمن المقامة «الوعظية» إشارة صريحة إلى جوهر علاقة المعلم بالتلميذ، التى نشأت بين عيسى والإسكندرى:

«والناس رجلان: عالم يرعى، ومتعلم يسعى.
والباقون هامل نعام وراتع أنعام»[١٣].

لقد نشأ أدب الحديث فى العصور الوسيطة للإسلام لكى يحفظ أقوال وأفعال النبى محمد التى اعتبرت نموذجا يحتذى؛ وكان الحكم على صحة كل حديث يعتمد على منزلة الراوية واشتهاره بالأمانة. أما فى المقامات فإننا لا نصادف فقط معلما من نسج الخيال ذا سمعة سيئة، وإنما أيضا تلميذا من نسج الخيال (أو على الأقل غامضا)، يعد مصداقه موضع شك بالقدر نفسه، كما سيتضح تدريجيا فيما بعد. ولقد ثارت التساؤلات حول الطبيعة الأدبية لذلك الثنائى فى زمن مبكر ومنذ عصر الحريرى؛ فنجد ذلك القارئ حاد الملاحظة ومكتشف فن المقامة العربية فى العصور الوسيطة، يبين فى مقدمة المقامات التى وضعها:

«وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التى ركدت فى هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التى ابتدعها بديع الزمان، وعلامة همذان، رحمه الله تعالى، وعزا إلى أبى الفتح الإسكندرى نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها ـ وكلاهما مجهول لا يعرف، ونكرة لا تتعرف»[١٤].

وبتعبير آخر، فعلى عكس الصدق التاريخى الذى يستند إليه أدب الحديث، نجد فى المقامات شخصية متخيلة تروى عن الحيل التى يمارسها رجل جرىء متخيل أيضا، وبالقدر نفسه!

ولقد فهم الحريرى أيضا أن المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، تعارض التراث الدينى الذى يشكل الحديث فيه (إلى جانب القرآن) قسما مهما، فالحريرى هو الذى يبين فى مقامته «الساسانية» كيف أن بطله المحتال «سروجى» ينصح ابنه بأن يحترف التسول (الموضوع: فساد الشباب). وأثناء ذلك يعرض عليه سلسلة متتالية من المبادئ اللاأخلاقية يمكنه باتباعها أن يحقق رخاءه فى هذا العالم. وتنتهى المقامة بالفقرة الآتية:

«فأخبرت أن بنى ساسان حين سمعوا هذى الوصايا الحسان، فضلوها على وصايا لقمان. وحفظوها كما تحفظ أم القرآن. حتى إنهم ليروونها إلى الآن. أولى ما لقنوه الصبيان. وأنفع لهم من نحلة العقيان»[١٥].

إذا سلمنا بأن المقامة هى جنس أدبى مضاد للحديث، فقد نستطيع فهم المغزى الذى تتضمنه المقامة «الإبليسية» للهمذانى، التى ينجح فيها الإسكندرى فى خداع الشيطان ذاته بالرياء حتى يجرده من عمامته؛ ذلك أن البطل ـ المضاد Anti-hero، مدفوعا بحتمية التعارض بين الفضيلة التى يرفضها والرذيلة التى يؤمن بها، لابد أن ينتهى به المطاف فى معسكر الشيطان، على نحو ما فعل لازاريللو الذى ينصحه سيده الأعمى فى بداية حياته العملية:

«أيها الأحمق، فلتعلم أن صبى الرجل الأعمى عليه أن يتعلم كيف يكون أكثر حدة من الشيطان»[١٦].

وكما تمثل المقامات عكسا Inversion للقيم التى يتضمنها الحديث، كذلك هى عكس للقيم التى يحملها التراث الملحمى والشعر الغنائى البطولى. والواقع أن مجمل التأثير الفنى القوى للمقامات ناتج عن تصويرها لأنماط من الحياة مضادة ـ للبطولة. وهذا المنحى يتأكد منذ البداية. ففى المقامة «القريضية» وهو عنوان المقامة الأولى فى المجموعة التى بين أيدينا، يخبرنا عيسى أن نوازل الدهر هى التى ساقته إلى جرجان. وبعد أن جاءها ابتاع قطعة أرض وشرع يفلحها. واستثمر الربح الذى جناه من مغامرته الزراعية فى شراء بعض السلع وفتح متجرا وأقام صداقات فى مجتمع التجارة. وفى آخر الأمر أخذ يجرى مناقشات مع زملائه من التجار حول الأدب العربى[١٧]. وفى أحد الأيام كانوا يتحاورون حول الشعر الغنائى العربى عندما أبصر شابا «يجلس بمنأى عن

المجموعة»، «ينصت وكأنه يفهم. ويسكت وكأنه لا يعلم»[١٨]. هذا الوصف الافتتاحي يقدم لنا صورة بارعة لطبقة اجتماعية محتقرة، بأساسها الزراعي التجاري وتطلعاتها الثقافية.

وفي الجانب المقابل لهذا النسق من أصحاب المتاجر الذين يصورون على أنهم من المنتمين، نجد شخصا شبه ـ لامنتم[١٩]، يجلس وحده في عزلة؛ وهكذا يقابل الاستقرار الظاهري لمجتمع التجار المتأنق، تذبذب شبه ـ اللامنتمي هذا، الذي «يبدو» أنه يفهم ولكن «يبدو» أنه لا يعلم (بمعنى أنه ليس كما يبدو من مظهره). وفي آخر الأمر يوجهون للغريب أسئلة حول الشعر. وبالنسبة للقارئ الحديث، تعتبر الأسئلة المطروحة وكذلك الردود عليها، كليشيهات ملتقطة من كتيبات النثر العربي في العصور الوسيطة. وعلى سبيل المثال يوجه للشاب السؤال الآتي:

«ما تقول في امرئ القيس؟».

فيجيب:

«هو أول من وقف بالديار وعرصاتها. واغتدى والطير في وكناتها. ووصف الخيل بصفاتها. ولم يقل الشعر كاسبا. ولم يجد القول راغبا. ففضل من تفتق للحيلة لسانه. وانتجع للرغبة بنانه»[٢٠].

لقد اعتقد مفكرو العصور القديمة والوسيطة في نظرية «عصر ذهبي» يعتقد أن جميع مظاهر الحياة فيه كانت إعلاء من شأن البطولة، وبالتالي فقد كان التغيير معادلا للتدهور بالنسبة لهؤلاء الدارسين[٢١]. وقد نتج عن ذلك نشوء فكرة المثال الأسمى للمعرفة، الذي كان، شأنه شأن الحديث والقول المأثور، عبارة عن مقولات مرجعها علم وحكمة القدماء التي لا تقبل الجدل.

وهكذا، فإن الغرض من هذا الامتحان في الكليشيهات هو إثبات ـ بما لا يدع مجالا للشك (لقارئ العصور الوسيطة) ـ أن الشخص الممتحن على دراية بالقيم المتوارثة، وبالتالي فإن علمه بتلك القيم يعني ضمنا أنه لا عذر له في عدم تطبيق ما يعظ به.

نتبين مما يقوله الشاب الممتحن أن امرأ القيس كان شاعرا رفيع المقام لأنه لم «يقرض الشعر من أجل الكسب»، بمعنى أنه لم يكن مرتزقا: فكلماته تتوافق مع معتقداته؛ لقد كان يقول ما يؤمن بأنه الحقيقة. وعندما سئل عن رأيه في مزايا الشعراء القدامى بمقارنتهم بالمحدثين، رد قائلا: «المتقدمون أشرف لفظا. وأكثر من المعاني حظا. والمتأخرون ألطف صنعا. وأرق نسجا»[٢٢].

يريد أن يقول إنه قد حدثت خسارة في الأفكار أو الجوهر، عوضها مكسب في المهارة اللفظية؛ بمعنى أنه قد حدث تحول من المضمون إلى الشكل فيما يعتقد المتحدث أنه انحدار للشعر العربي من حيث تميزه المعنوي الأصيل.

إن النظرة السائدة إلى أدب المقامة ـ وهي نظرة أراها مضللة إلى حد كبير ـ التي يتبناها معظم النقاد المحدثين، تعتبر أن هذا الأدب في منتهاه تمرينا شكليا، لا يهتم كثيرا بالمضمون[٢٣]. ووفقا لهذه النظرة تكون المقامة «القريضية» مجرد تمرين استعراضي يمارسه المؤلف ليبين معرفته بالشعر العربي أو مهارته في التعامل مع اللغة العربية. غير أن بقية هذه المقامة تفضح خطأ هذا الحكم. فبعد أن يجتاز الشاب الغريب الامتحان بنجاح كبير، يطلب منه أن يقول شعرا من نظمه هو: وهكذا يتم نقلنا من النظرية إلى التطبيق. وعلى الفور يخرج الغريب قصيدة يشد فيها الانتباه إلى رثاثة ثيابه، ويشكو من ظلم الأقدار له، ويزعم أنه ينتمي إلى طبقة اجتماعية أعلى مما يوحي به مظهره البائس، ويلمح إلى وجود صلة خفية له بالبلاط الملكي الفارسي لداريوس وشوسروس[٢٤]،

ويختتمها بقوله إنه لولا «العجوز» (لا نعرف هل هى زوجه أم أمه!) الموجودة بالسامرة وأطفاله الموجودين قرب البصرة، والذين يعتمدون على إعالته لهم، لكان قد أقدم على الانتحار يأسا من مصيره[٢٥].

وهذه القصيدة التى نظمها الشاب من بحر الرجز المفكك، عبارة عن قطعة ركيكة من النظم الدارج: تفتقر إلى عمق الإحساس الموجود فى شعر القدماء، ورشاقة اللفظ لدى المحدثين. وفى الحقيقة أن هذه القصيدة، مثل غيرها من الشعر الذى تضمه مقامات الهمذانى، وأغلبه من إلقاء الإسكندرى المتشرد، منظومة متوسطة المستوى. ولا يجب أن نستدل من هذه الملاحظة على أن الهمذانى، المؤلف، كان شاعرا رديئا، وإنما على أنه كان بارعا فى تصوير شخصياته بشىء من المغالاة. لقد كان غرضه الحقيقى أن يقدم لقرائه الشخصية الهزلية لمتشاعر مدَّع وليس لشاعر موهوب[٢٦].

وتستولى على المستمعين، وقد خدعهم هذا العرض من النظم العربى فى أسوأ صوره، حالة من الشفقة، كاشفين بذلك عن رداءة ذوقهم المطبقة فيما يتصل بالشئون الأدبية، وهو ما ألمح إليه المؤلف منذ البداية، حين أخبرنا أنهم كانوا يعقدون صالونهم الأدبى فى متجر بالسوق. ويبرز من بين المستمعين عيسى الذى يقدم صدقة للغريب، وما يلبث أن يتبين شخصيته الحقيقية ويصيح:

«فقلت الإسكندرى والله. فقد كان فارقنا خشْفاً. ووافانا جلْفاً. ونهضت على إثره. ثم قبَضت على خصره. وقلت: ألست أبا الفتح؟ ألم نربِّك فينا وليدا ولبثت فينا من عمرك سنين؟ فأى عجوز لك بسرَّ من را؟»[٢٧].

وبعد ان تنكشف الخدعة ويجرى توبيخه، يجيب الإسكندرى بقصيدة يحاول فيها أن يبرر دستوره المتلون كالحرباء:

«ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنّك الغرور
لا تلتزم بحالة ولكن
در بالليالى كما تدور»[٢٨].

وإذا قمنا الآن بتلخيص العناصر الرئيسية فى هذه المقامة كى نظهر معناها الكامن ونزيده إيضاحا، نجد شخصا دخيلا على إحدى الطوائف الاجتماعية الراسخة، التى تقوم بامتحانه. ويكشف الامتحان عن معرفة هذا الدخيل حكمة القدماء التى ينتمى إليها المجتمع، وبالتالى عن قدرته على التمييز بين الصواب والخطأ. ومع ذلك فعندما يتحول الموقف من النظرية إلى التطبيق، يختار أن يتجاهل مثال الشعراء القدامى الذين أحجموا عن نظم الشعر من أجل الكسب. وبدلا من ذلك يسعى إلى خداع ممتحنيه تحت ادعاءات زائفة لكى يتصدقوا عليه[٢٩]. إن الإسكندرى يفعل بالضبط ما يعلم أنه خطأ أخلاقى، مبررا انتحاله شخصية غير شخصيته بظلم القدر له، بينما يعمد فى الوقت نفسه إلى إعلاء طريقته السلوكية إلى مستوى المبدأ الفلسفى القائم على الانتهازية: فهو يرى أنه يجوز للمرء أن يعدّل من مبادئه كى تتلاءم مع الأزمنة المتغيرة. وقد يمكن أن نتعاطف مع مثل هذا المبدأ أو أن نتفهمه، إلا أنه لا يمكن أن يثير إعجابنا الخالص، كما أنه غير مقبول على الإطلاق من وجهة النظر الأخلاقية. ومع ذلك نجد أن عيسى ورفاقه الذين تفتضح سذاجتهم بما أظهروه من شفقة على الشاعر متوسط المستوى، يبتلعون هذا المبدأ أيضا دون سؤال، استنتاجا من أن أحدا لا يجادل الإسكندرى، وإنما يسمح بأن يكون له القول الفصل[٣٠].

وهكذا يقودنا المؤلف، نحن القراء، لنتبين ما لم يستطع الراوية عيسى أن يفهمه تماما، وهو أن الإسكندرى يقوم بتعليم مبادئ زائفة وذلك بطرحه فكرة أن الإنسان الحديث حر فى أن يسلك سلوكا وضيعا لأن العصر البطولى قد انقضى.

وفي مسار مختلف نوعا ما، تنقل المقامة الأخيرة في المجموعة، وعنوانها «البشرية»، رسالة موازية. إننا نقابل فيها نوعا من المحاكاة الساخرة للتراث الملحمي أو الرومانسي العربي والفارسي، من مثل سيرة عنترة الذائعة أو أعمال أخرى مشابهة[٣١]، جنبا إلى جنب مع الشاهنامة للفردوسي.

والقصة التي تروى في هذه المقامة عن شخص يدعى «بشر بن عوانة العبدي»، وهو نقيض البطل النموذجي في التراث الرومانسي. يعرفنا المؤلف من البداية أن بشرا خارج على القانون (صعلوك)؛ إنه أحد أولئك البدو المحاربين في عصر ما قبل الإسلام، الذين طردوا من القبيلة لارتكابهم أفعالا عرضت عشيرتهم للمخاطر. هو إذن منبوذ. وخلال إحدى الغارات يتمكن بشر من سبي امرأة ويقدم على الزواج منها لجمالها وحده (لا مجال هنا للحب الروحي). وعندما نتذكر أن الزواج من داخل القبيلة كان مفضلا على الزواج من خارج القبيلة في المجتمع البدوي[٣٢]، وأن الزوجة الأسيرة، مثل أم عنترة، إنما هي جارية، يمكننا أن نفهم أن الهمذاني قد صور زواج بشر، الذي تم بدون مهر للعروس، باعتباره زواجا شائنا[٣٣]. ولا تلبث الزوجة الجديدة أن تقترح على زوجها أن يقترن بأخرى: ابنة عمه فاطمة التي تزعم أنها تفوقها جمالا. ولما كان من المتعارف عليه في القبيلة أن الزواج بين أبناء العمومة زواج مشرف بنوع خاص، بل حق طبيعي، فباستطاعتنا أن نستدل من هذا الاقتراح على رغبة الزوجة في تحسين وضعها الاجتماعي داخل قبيلة زوجها، وإلا تعذر علينا أن نفسر كيف أمكنها كبت نفورها الغريزي من مشاركة زوجها امرأة أخرى تفوقها جمالا. وبمعنى آخر فإن غريزة الغيرة في الحب قد تغلبت عليها، عند هذه الزوجة، اعتبارات تتعلق بالوضع الاجتماعي. وإذا كان زوجها قد اقترن بها من البداية لإشباع رغباته الجسدية، فإنها ترد على المنوال نفسه، وذلك بالكشف عن عدم محبتها له أساسا.

ويستجيب بشر في لهفة لهذا الاقتراح (زوج ضعيف الإرادة تتلاعب به زوجة وضيعة وماكرة) ويطلب من عمه أن يزوجه ابنته، غير أنه يواجه بالرفض. وهنا ينبغي ملاحظة ذلك التوازي مع البطل عنترة الذي قوبل بالرفض عند طلبه الزواج من ابنة عمه عبلة. لكن عنترة قد رفض لأنه (كما يبدو) كان النسل الشائن لزواج غير متكافئ بين أب عربي حر وأم هي جارية زنجية (التي يتضح في النهاية أنها أميرة حبشية). أما أبوا بشر فإننا لا ندري شيئا عنهما، لكن زواجه نفسه كان زواجا مشينا في الواقع؛ ولن نلبث أن نسمع عن ذريته. وعنترة يضيف إلى تفوقه الجسماني اعتبارا أخلاقيا بإحجامه الغريزي عن ارتكاب أعمال عنف ضد عشيرته، وخاصة العائلة (البغيضة)، عائلة عبلة التي تعارض زواجه منها معارضة شديدة دون أسباب معقولة.

وفي الوجه المقابل، نجد بشرا يشرع على الفور ودون تردد في السعي للانتقام من العم بمهاجمة عائلته ومضايقتها في كل فرصة تسنح له. إن بشراً ينتهك بسلوكه هذا دستور الولاء للقبيلة، ولذا يفقد الاعتبار الأدبي. وتضغط القبيلة على العم كي يضع نهاية لهذا الاضطهاد الذي تلقاه، فيعلن على الفور أنه سوف يوافق على زواج ابنته من الخطيب الذي يمهرها ألف ناقة من نوق بني خزاعة[٣٤]. ويقرر بشر أن ينضم إلى المنافسة على أسر النوق، ولكنه في سبيل ذلك يضطر إلى السفر عبر بلاد يقطنها أسد مرعب وأفعى رهيبة. ويتمكن من قتل الأسد ببأس عنتري[٣٥]، لكنه قبل ذلك يحطم قوائم حصانه فيعجزه عن الحركة عقابا له على ما أبداه من خوف أمام الأسد[٣٦]. وبعدئذ، وبفصاحة عنترية، ينظم بشر قصيدة طويلة يعبر فيها عن حبه لفاطمة، ويشرح شجاعته، ثم ينسخ القصيدة على قميصه بدم الأسد الذي أرداه، وبذلك يدق الناقوس معلنا موت الصيغة الشفهية في تراث الشعر العربي[٣٧]!

وعندما يذيع ما قام به بشر من عمل جرىء، يتغير موقف العم الذى يتملكه الخوف الآن، ويقرر تسليم ابنته، على عكس عم عنترة الذى يتمسك بموقفه البغيض ويظل على عناده حتى النهاية المرة. وبعد أن يصرع الأفعى، يشرع بشر الذى لم يتمكن فى الواقع من الإمساك بالنوق، فى التفاخر بانتصاراته على خصومه من الحيوانات (الكلمات تفوق الأعمال)، على عكس عنترة الأكثر تواضعا إلى حد بعيد. وعلى غير توقع، يظهر شاب أمرد ممتطيا صهوة جواد، متحديا بشرا؛ فإما أن يسلمه عمه أو أن يبارزه مدافعا عن نفسه. ويقبل بشر التحدى، ولكن المعركة غير متكافئة، إذ إنه مضطر لأنه يقاتل مترجلا ـ (استنتاجا مما علمناه من قبل من أنه قد حطم قوائم فرسه!) ـ فى مواجهة خصمه الممتطى صهوة الجواد. وهكذا تنهال عليه الهجمات الموجعة من الشاب ولا يستطيع أن يقهره. ويستغل الأخير الوضع المتميز الذى يتمتع به مرة بعد أخرى فى إذلال بشر على ساحة القتال. وعندما يخبرنا المؤلف أن الشاب «استطاع أن يسدد إلى بشر عشرين ضربة فى منطقة الكليتين»[٣٨]، فإن التفسير الوحيد لذلك هو أن بشرا قد حاول مرارا أن يفر على أعقابه، الأمر الذى يمثل دلالة شائعة على الجبن فى التراث الملحمى. وفى النهاية، يوافق بشر على تسليم عمه (بينما كان ينبغى أن يفتديه بحياته طبقا للعرف العربى، والمثل البطولية، والأصول العامة للسلوك)، ليكتشف أن هذا الشاب هو ابنه (اليافع!) من الجارية التى تزوجها بالأمس فقط.

ويقسم بشر بعد أن لقى الهزيمة والإذلال على يد ابن له سليل العار، «يقسم ألا يمتطى أبدا صهوة جواد أو يقترن بامرأة فاضلة»[٤٠]. وبعد نبذه لحياة الفروسية يزوج ابنة عمه وخطيبته لابنه.

بعبارة أكثر إيجازا، لدينا هنا رجل منبوذ يقدم على زواج مشين من أسيرة يشتهيها لجمال جسدها. وهذه الزوجة لديها تطلعات اجتماعية، وتحث زوجها على أن يقدم على زواج ثان مشرف من ابنة عمه. وتمتلئ نفس المنبوذ حقدا على عمه الذى يرفض تزويجه العروس المأمولة، فيعمل على مضايقته. وبعد أن يوافق العم، تحت التخويف، على تزويج ابنته من يستطيع دفع مهرها، (إذعانا لضغوط اجتماعية من جانب القبيلة، وليس لنبل مشاعره) يعمد المنبوذ إلى التأثير عليه بذبحه وحشا مفترسا. وعند هذه النقطة يتخاذل العم الجبان سريعا ويوافق على تزويج ابنته بلا مهر، الأمر الذى يشينها. ويأتى شاب متحديا المنبوذ المتفاخر كى يخون عمه، فيوافق المنبوذ على ذلك بعد هزيمته أمام الشاب فى قتال غير متكافئ، مباريا بخيانته جبن عمه. وعندما يعلم أن الخصم الذى دحره ليس سوى ابنه اليافع من الأسيرة التى تزوجها لتوه، يقرر صاحبنا الضعيف الشخصية (أو الساذج!) أن ينبذ الفروسية ويزوج عروسه المنتظرة هذا الأوديب نفسه الذى أذله. وليس الابن بأفضل من أبيه: إن عدوانه عليه ينتهك كل المثل العربية عن «البر»، ويتكشف طغيانه من استغلاله ميزة ركوبه الجواد فى مواجهة أبيه المترجل. وهكذا فإننا نجد فى هذه السيرة المصغرة؛ الزوجات متسلقات اجتماعيا؛ والآباء يخونون بناتهم؛ والأبناء آباءهم؛ وأبناء الأخ أعمامهم؛ والخطاب خطيباتهم، فالسيناريو بكامله يفضح بجلاء انهيار التضامن القبلى «العصبية».

إن صراع الأب والابن، بمعنى أكثر عمقا، هو بلاريب، صراع فرويدى، غير أنه من وجهة نظر مصادره الأدبية المباشرة، يعد صورة عكسية an inversion للمادة الملحمية العربية والفارسية بوجه خاص.

ويورد هـ.ت. نوريس أمثلة للصراع بين الأب والابن فى كتاب حديث له عن أدب السيرة العربية[٤١]. ولكن المرء لا يسعه إلا أن يفكر بصفة خاصة فى المواجهة المأساوية الأكثر شهرة بين روستام وسهراب فى (الشاهنامة) للفردوسى، حيث يطعن الأب ابنه طعنة

قاتلة قبل أن يعرف أى منهما شخصية الآخر[٤٢]. غير أن الاختلاف فى المعالجة بين الملحمة الفارسية والمقامة التى نحن بصددها اختلاف جلى.

ففى النسخة الفارسية نجد مواجهة يدفع القدر فيها باثنين من الأبطال العظام، كل منهما زعيم لقومه، للتصارع، وتكون نتيجة هذا الصراع الموت المأساوى غير المقصود لابن بيد أبيه. أما فى المقامة «البشْرية» فنشهد ابنا جبانا وأبا جبانا تجمعهما مواجهة هزلية يتعرض فيها الأب للجلد والإذلال بيد ابن يعرف شخصيته. وفى النهاية يضطر الأب أن يركع أمام معذبه كى ينجو بجلده.

كذلك، فإن الاختلافات بين «البشرية» و«سيرة عنترة» بينة: ففى الثانية نجد الابن الذى أنجبته زيجة وضيعة (ظاهريا) بين رجل عربى حر وأمة زنجية (وهى فى الحقيقة أميرة) يضطر أن يثبت جدارته مرة بعد أخرى برغم كل التحيزات. وعلى ذلك فإن «سيرة عنترة» تحكى عن رجل من نسل نبيل تسببت تصاريف القدر فى الحط من منزلته، ويتمكن من استرداد شرفه معتمدا على جدارته وحدها. أما فى «البشْرية» فنجد بدلا من ذلك نموذجاً لرجل بلا تاريخ على أى نحو، تسوقه أفعاله الوضيعة إلى جلب العار على نفسه بل نقله أيضا إلى ابن له لا يقل عنه وضاعة. لقد ورث عنترة النسل النبيل (النسب)، واستطاع الإبقاء عليه بأفعاله النبيلة (الحسب)، فتحققت له بذلك السمعة الحسنة (الشرف). أما بشر فهو ليس من ذوى «النسب» ولا يكتسب أى «حسب»، وينقل إرثا من الخزى «العار» لابن هو نموذج مكرر من أبيه الوضيع. إن المسار الأخلاقى لعنترة مسار صاعد، بينما مسار بشر ينحدر إلى هاوية العار.

وتعد المقامة «البشرية» من النمط الشاذ؛ من حيث إنها لا تتبع قواعد البنية البروبية Proppian morphology المبينة فيما سبق. كما أن شخصية الإسكندرى لا تظهر فيها. ويحتمل أن تكون قد أضيفت إلى المجموعة فى مرحلة متأخرة من إعدادها، وألا تكون من تأليف الهمذانى. غير أن هذا الاحتمال ذو أهمية ثانوية بالنسبة لأغراض بحثنا، لأنه يمكننا أن ننظر إلى المقامات فى جملتها باعتبارها عملا مفتوح النهاية مشابها فى نظامه لـ (ألف ليلة وليلة)، أو للسيرة التى يمكن إضافة أحداث أو قصص جديدة إليها حسب الرغبة، طالما أن هذه القصص تتوافق مع المعنى العام للعمل[٤٣].

وتوجد بالإضافة إلى ذلك تعارضات نوعية أخرى بين المقامة والسيرة: ففى المقامة «الغزاوية»، نجد مشهدا من نمط السيرة مكررا تكرارا يكاد يكون حرفيا فى المقامة «الملوكية». فى كلا النصين يسافر عيسى عبر الصحراء حيث يقابل فارسا ملثما بغموض:

«إذ عنّ لى راكب تام الآلات. يؤم الأثلات. يطوى إلى منشور الفلوات. فأخذنى منه ما يأخذ الأعزل من شاكى السلاح لكنى تجلدت»[٤٤].

هذه المواجهة تشبه بالضبط النمط الذى نجده فى سيرة عنترة، مع الفارق المهم وهو أن تقنية القص المستخدم فى السيرة الذى يقوم على استخدام ضمير الغائب فى القص، لا يفصح عن التناقض بين الخوف الباطنى والهدوء الظاهرى، وهو ما ينكشف جليا هنا بالاستخدام المتمكن لأسلوب ضمير الأنا المتكلم أو الاعتراف[٤٥]. وبسؤاله عن هويته، يتجنب الفارس الغامض الإفصاح عن اسمه، بعكس الشخصيات البطولية، التى عادة ما تعرّف الآخرين بهويتها. وبدلا من ذلك يقول مراوغا: «أجوب جيوب البلاد. حتى أقع على جفنة جواد»[٤٧]. وبعكس عنترة الفارس الجوال الذائع الصيت من بنى عبس، فإن الإسكندرى، ذلك الرجل الجرىء (الذى، كما لابد أن نذكر، يدعى لنفسه أصلا

عبسيا هو الآخر)، ينكشف فى النهاية وتعرف شخصيته الحقيقية: مرتزق شريد (طفيلى)! وأثناء توبيخه يخرج عيسى كل ما فى جعبته من إهانات لرجولته:

«توشحت أبا الفتح
بهذا السيف مختالا
فما تصنع بالسيف
إذا لم تك قتالا
فصغ ما أنت حليت
به سيفك خلخالا»[٤٩].

ولا يجد عند المتشرد ردا على هذا الكلام، فهو إذن قد خنع وقبل الإذلال.

باختصار، فإن الفكرة العامة التى عبر عنها الإسكندرى فى المقامة الأولى من المجموعة هى أن العصر البطولى قد انقضى، واليوم فإن الناس الأدنى منزلة، الذين يظلمهم القدر، يضطرون إلى أن يحيوا حياة مهينة، معتمدين على دهائهم. وهذا الاعتقاد قد صور اعتمادا على التعارض بين أصحاب الشعر الغنائى البطولى، من النمط الكلاسيكى فيما قبل الإسلام، وشعراء اليوم الأدنى منزلة، الذين ينزعون إلى التضحية بمبادئهم على مذبح النفعية لكى يكتب لهم البقاء فى الدنيا. تلك هى الفلسفة التى يدافع عنها المتشرد، فيصبح بذلك «جبانا ذا قضية»، كما أطلق عليه كلوديو جيلان بحصافة[٥٠].

وفى المقامة الأخيرة، نلقى هذه الأفكار نفسها التى تعرض من خلال مجرى حياة بطل مزعوم، يكشف بوضوح، وفى كل خطوة من مسيرته، أنه وضيع أساسا. وهذه المقامة محاكاة ساخرة Parody لتراث العرب والفرس من الملاحم البطولية والقصص الرومانسى. وهكذا فإن المقولة التى يفتتح بها الشخصيات الكتاب ويختتمونه، ويرددونها مرارا وتكرارا فى كل صفحاته، مقولة ثابتة: «كى ينجح المرء فى هذه الحياة فإنه يحق له أن يتخلى عن المبادىء الأخلاقية المتوارثة من الماضى، وأن يعتنق فن الخداع والرياء». ولأن عددا كبيرا من المقامات تحكى، متبعة شكل الحديث، عن المواجهة بين معلم حاد الذكاء يقوم بتعليم هذا المبدأ الزائف، وتلميذ ساذج يقبله دون مناقشة، فباستطاعتنا أن نستخلص من ذلك أن عمل الهمذانى يعد، على الأقل على أحد المستويات، محاكاة ساخرة لأنواع معينة من الأدب النبيل التى كانت موجودة فى الآداب العربية، مثل الحديث والسيرة والشعر الغنائى[٥١].

٣ ـ من الهجاء إلى السخرية

الهجاء غرض أدبى[١]. وقد ميز جيلبرت هايت Gilbert Hight، فى معالجته الرائعة له[٢]، بين الكاتب الهجائى المتشائم كاره البشر الذى يؤمن بأن الشر ضارب جذوره فى طبيعة الإنسان ولا سبيل إلى البرء منه[٣]، وبين المتفائل الذى يعتقد أن الشر ليس بالضرورة متأصلا فى البشرية، وأن من الممكن استئصاله[٤]. وهو يؤكد أن «المتفائل يكتب ليداوى، والمتشائم يكتب ليعاقب»[٥]. والكاتب الهجائى المبغض للبشرية لابد بالضرورة أن يتخذ موقفا خيِّرا إذا كان عليه أن يسلط هجاءه بشكل فعال ضد الرذائل التى يلاحظها فى المجتمع. وإمعانا فى المغالاة، يمكننا أن نتخيل مثل هذا الكاتب الهجائى وقد نصَّب نفسه مثالا للصواب الخالص يهاجم ما يراه رذيلة خالصة. وإذا سلمنا بأنه لا يوجد فى الحياة شىء خالص، فإن مثل هذا الكاتب الهجائى لابد أن يصطدم سريعا بمشاكل تتعلق بمصداقه: «كيف يتأتى لك يا من ترمى الآخرين بالشر إلى أقصى حد، أن تكون محقا إلى أقصى حد؟». وقد ينتهى الأمر بالقارئ المتشكك إلى التساؤل: «من الذى نصبك لتحكم على الآخرين وفقا لمعاييرك الأخلاقية الخاصة؟». من الواضح أن مثل هذا الهجاء المتطرف غير فعال، لأنه يدفعنا إلى التشكك فى مصداق الكاتب ودوافعه الخفية.

عند هذه النقطة، يأتى دور السخرية التى لا تعتبر غرضا أدبيا وإنما وسيلة بلاغية ـ إذ يقول الشخص غير ما يؤمن به؛ وعادة ما يكون نقيضه ـ ويمكن أن تكون ذات عون كبير للكاتب الهجائى. إن عنصر السخرية فى فن المقامة، فى آخر الأمر، هو ما جعل منها تلك الأداة القوية للنقد الشخصى والاجتماعى.

وقد أشار ريجى بلاشير Régis Blachére فى مقالة له عن الهمذانى إلى مقاماته باعتبارها عملا «تم فيه تطوير هجاء السلوك، وهو نادر فى الأدب العربى (؟) بإدخال السخرية اللاذعة»[٦].

والواقع أن هناك اتجاها عاما إلى الهجاء فى التراث القصصى المعارض ـ للبطولة Anti-heroic. وقد أشار الدارسون الكلاسيكيون إلى وجود عناصر من الهجاء فى الرواية الرومانية[٧]، فى حين نجد مارسيل باتايون Marcel Bataillon يصف «لازاريللو دى تورمز» بأنها «كتاب صغير من الهجاء الممتع»[٨]. وقد بدأ دارسو العصرين الكلاسيكى والرومانى، منذ فترة أحدث، يعيدون تقييم الطبيعة الهجائية لرواية البيكاريسك، واستطاعوا الكشف عن مستويات من السخرية بلغت درجة كبيرة من التعقيد مما جعلها تظل كامنة دون أن يلحظها أى من الدارسين فى الأجيال السابقة[٩].

وشبيه بذلك ما نجده فى المقامة«النيسابورية» ؛ فقد وجد عيسى نفسه يصلى فى المسجد المحلى ذات يوم الجمعة، وفجأة يبصر رجلا يرتدى الزى السنى [١٠]، ويلتفت عيسى إلى جاره فى الصلاة يسأله عمن يكون هذا السنى. وينطلق لسان الجار بسيل جارف من الاتهامات ضد الرجل ، لاعناً نفاقه الدينى: « وقد لبس دنّيته وخلع دينيّته وسوى طيلسانه. وحرف يده ولسانه وقصر سباله. وأطال حباله. وأبدى شقاشقه. وغطى مخارقه وبيض لحيته. وسود صحيفته»[١١].

وبعد هذا الخطاب الهجائى العنيف ضد الرجل الشرير فى نظره، يتبين لنا أن محدث عيسى ليس سوى الإسكندرى الذى يوجد فى كل مكان. وهو نفسه وغد لذلك فهو ليس فى وضع يسمح له بأن يدين نقائص الآخرين. وهكذا يجتث خطاب الإسكندرى ضد السنى المنافق من أساسه ، وتبطل فاعليته، وبعد مشهد التعرف، يعلن الإسكندرى أنه عازم على السفر فى رحلة حج إلى الكعبة. ويبتهج عيسى عند سماعه ذلك، إذ إنه مسافر إلى الكعبة هو الآخر، ويتطلع إلى رفقة ملائمة لمزاجه من شخص يمكنه أن يفيد من معرفته الأدبية. لكن ابتهاجه لا يلبث أن يزول حين يوضح الإسكندرى أنه مسافر الى « كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج». ليست سوى بلاط خلف بن أحمد أمير سجستان، التى يقصدها الإسكندرى ليجرب حظه هناك .

وهكذا نجد متشرداً سيئ السمعة وطفيليا معروفا يتهم أحد المسلمين بالنفاق الدينى، فى حين أنه هو نفسه ليس بريئا من الهرطقة، (زد على ذلك أن المشهد يجرى فى مسجد!). مع ذلك فعنصر السخرية هنا أكثر تعقيدا، ذلك أن خلف كان شخصية تاريخية، وكان راعيا للفنون التى يبدو أن الهمذانى قد خصص لها بعض مقاماته،[١٣] ولكنه فى الوقت نفسه كان رجلا ذاع اسمه على مر الأجيال باعتباره مثالا للقسوة البالغة[١٤]. والمؤلف حين يجعل مدح الراعى الملكى يجرى على ألسنة المتشردين والمنافقين التافهين فإنه يظهر التناقض بين نبالة هذا الراعى ومناقبه، وبين الرياء اللاذع، والادعاءات الزائفة من جانب المتشردين.

وفى الوقت نفسه، فالسخرية سيف ذو حدين، لأنه حين يوحى بأن شخصا فى نبل خلف يمكن أن يقبل بأن يحيط به المنافقون والمتملقون يثير فى أذهاننا تساؤلات مقلقة حول حقيقة مناقب الأمير القوى[١٥]. وهكذا يدعونا المؤلف عن طريق التهكم المعقد إلى أن

نتظر إلى المجتمع بأكمله، من حكامه إلى المحكومين، نظرة متشككة.

وهناك مثال آخر غير صحيح للتهكم (من بين الكثير) فى المقامة «الخمرية»؛ حيث يتذكر عيسى حادثا وقع له فى شبابه، ذلك أنه كان فى حفل شراب مع رفاقه المرحين، ونفد ما لديهم من خمر فى وقت حرج أثناء الليل؛ فقصدوا تحت ستار الظلام حانة ليجلبوا مزيدا من الخمر. وفى الطريق يفضحهم نداء المؤذن لصلاة الفجر[١٦]، فيضطرون مكرهين أن يظهروا فى المسجد المحلى، ولو من قبيل الاستعراض. وتقف جماعة السكارى المترنحين فى الصف الأول للصلاة وراء الإمام، حيث يمكن للجميع رؤيتهم[١٧]. وإذ يشتم الإمام رائحة الخمر المنبعثة من ناحيتهم، يحرض حشد المصلين ضد هؤلاء السكارى، فيضربونهم ضربا مبرحا. ويتمكنون من الفرار فى النهاية، وعندما يستفسرون عمن يكون هذا الإمام الذى تسبب فى إلحاق الخزى بهم، يعلمون لدهشتهم أنه الإسكندرى. وفى الليلة التالية يتوجه الصحاب الذين لا سبيل إلى تقويمهم إلى إحدى الحانات. وهناك يجدون الإمام الإسكندرى (الذى أخذ يتملق فتاة الحانة مدعيا أنه من أصل نبيل)، يعب الخمر ويقول شعرا تشاؤميا دفاعا عن هيئته البائسة. وينهى عيسى قصته بهذا الاعتراف :

«فاستعذت بالله من مثل حاله (= صدمت لمرآه..). وعجبت لقعود الرزق عن أمثاله. وطِبنا معه أسبوعنا ذلك ورحلنا عنه» [١٨].

مرة أخرى تنهار الصورة الهجائية للإمام العجوز الذى يعب الخمر لأن راسمها هو الآخر سكير ومذنب بالقدر نفسه، وإن كان أكثر شبابا. وهنا أيضا يجرى تصوير المجتمع كله، من المصلين إلى أئمتهم فى الصلاة، على أنه مجتمع فاسد.

هناك تناقض منطقى صارخ فى عبارة عيسى المذكورة آنفا. لأنه من غير الممكن أن «يصدم شخص لمرأى» سكير(نعرف أيضا أنه محتال ومنافق دينيا)، عندما يكون هذا الشخص نفسه من شاربى الخمر، برغم محاولة مداراة هذه الفعلة بالوقوف فى الصف الأمامى فى الصلاة العامة؛ وعندما لا يتورع الشخص نفسه عن الاستمتاع بأسبوع آخر من العربدة فى حانة مع ذلك السكير الذى صدم لرؤيته.

عند هذه النقطة يحق لنا أن نسأل: كيف يمكن الاستدلال على أن السخرية مقصودة لذاتها فى المقامة؟ ألا يمكن أن يكون المؤلف قد قصد المعنى الحرفى؟ أعتقد أن الرد على هذا الاعتراض واضح؛ فأولا يجب علينا ألا نخلط بين قناعات المؤلف وقناعات شخصياته. وثانياً، إن قناعات الشخصيات قائمة على ادعاءات زائفة تؤدى إلى علاقات جوفاء، وحيوات بلا معنى، بل إلى العقاب. وفوق كل شىء فإن الحجج والتبريرات التى تسوقها الشخصيات مفعمة بالتناقضات المنطقية والمعنوية. وهذه علامة مؤكدة أننا بصدد عمل ساخر. وبتعبير آخر، فإن المؤلف قد استطاع ببراعة، دون إدانة مباشرة لطريقة معينة فى السلوك، ودون وعظ، أن يدفع بنا إلى وضع نجد أنفسنا فيه مهيئين لإدانة التصرفات ورفض الأخلاقيات المعيبة لشخصياته الساحرة والفاسدة فى آن. وبالاستخدام البارع لأسلوب السخرية، قادنا إلى أن نكره النفاق دون أن يطلب منا ذلك صراحة، وإنما عرض أمامنا بدلا من ذلك، تصرفات جماعة من المنافقين، وترك لنا استخلاص النتائج بأنفسنا. وبهذه الطريقة، نجح الهمذانى، بوصفه كاتباً هجائياً، فى إثارة سخطنا على الرذيلة مع تحويل مشكلة المصداق إلى شخصياته بدلا منه.

وعندما نصل إلى هذه النقطة فى قراءتنا للمقامات، نتبين الأهمية التى يحتلها الضحك فيها. وبتعبير «هايت»:

«لأن الهجاء يتضمن دائما أثرا من الضحك، برغم أنه قد يكون مرا، فقد كان ولايزال من الصعوبة بمكان إخراج عمل هجوى ضد أدولف هتلر»[١٩].

والواقع أن الهمذانى قد نجح فى أن يجعلنا نضحك من المزاعم السخيفة، والادعاءات الزائفة من جانب شخصياته، ضامنا لنا أن أى قارئ ذكى لن يرغب فى مطابقة قيم هذه الشخصيات بقيمه الخاصة. باختصار، لقد وضعنا المؤلف فى موقف يجب علينا فيه أن نرفض حجج أبطاله إذا كنا نود المحافظة على الحد الأدنى من احترامنا لأنفسنا. وفى التحليل النهائى، يتبين لنا أن المقصود بالتهكم فى المقامة «النيسابورية» ليس هو السنى المنافق، ولكنه الإسكندرى الذى يتهكم عليه، وعيسى المغفل، فهذان حقا هما اللذان يستحقان اللوم فى القصة.

فوق ذلك، فإن الراوية عيسى يجرى تصويره، بشكل عام، باعتباره مراقبا أو باعتباره المغفل الذى ينخدع بحيل الإسكندرى، التى يستهجنها هو نفسه أحيانا (ولكن دون حزم). ففى المقامة «الخمرية» نجد عيسى وصحبه يستمتعون بإقامتهم فى الحانة مع الإمام. وفى المقامة «البغدادية» نجد أن عيسى وحده هو الذى يقوم بخداع رجل ريفى ساذج ليدفع له ثمن طعامه، دون أن يظهر الإسكندرى فى القصة على الإطلاق. وفى المقامة «الموصلية» يقع عيسى والإسكندرى ضحية فى أول الأمر، ثم يدنوان من إحدى القرى وهما فى حالة العوز التام. وهنا نجد أن عيسى وليس الإسكندرى هو الذى يبدأ أول عملين من أعمال الخداع (يخيب كلاهما!)، إذ يسأل رفيقه: «أين نحن من الحيلة؟»[٢٠]. وبهذا، يتبين لنا أن التلميذ، الذى لايَفْضُل معلمه أخلاقيا، يميل إلى التعاطف معه، وتنتقل عدوى هذا الإعجاب منه إلى القارئ الغفل الذى، برغم كل شيء، يفهم شخصية الإسكندرى مبدئيا وفقا للصورة المنمقة كما تبدو من وجهة نظر عيسى الساذج. وهكذا فإن المقامات تضلل القارئ الغفل، فينظر بعين العطف إلى تصرفات هى محل تساؤل من الناحية الأخلاقية، ويستدرج مثل هذا القارئ إلى الاعتقاد المرضى بأن الإثم سلوك مقبول، بل يستحق الإعجاب، لأن هذه هى الطريقة التى ينظر بها عيسى إلى الأمور. وفى الوقت نفسه، هناك الكثير من التناقضات المنطقية بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله على أرض الواقع، بما يكفى لتحذير القارئ الأكثر حصافة وتنبيهه إلى أنه يتعامل مع عمل ساخر من نوع بالغ التعقيد، وأن وجهة نظر عيسى ليست هى أبدا وجهة نظر المؤلف. وإن لم نوافق على هذا الاستنتاج، فلن يكون لدينا بديل سوى التوافق مع فلسفة الإسكندرى المتشائمة، وبهذا نكون قد اعترفنا بأننا منافقون نحن أيضا. وهكذا فإن القارئ المنافق ، وحده، هو الذى يمكن أن يسقط فى الفخ البارع المعد له[٢١].

وبالتالى يفترض مما سبق وجود قناعة لدى المؤلف بأن القراء ينقسمون إلى فئات مختلفة فكريا، يمكن لكل فئة أن تتوصل إلى الحقيقة وفقا لفلسفتها الخاصة فقط، وهو الافتراض الذى ساد العصور الوسيطة للإسلام.

هذا النوع الخاص من التهكم نجده فى أعماله كل من الحريرى،[٢٢] والحريزى،[٢٣] كما يظهر كذلك فى (كتاب الحب الجميل) حيث يطرح كبير كهنة هيتا Hita الشهوانى نظرية تضارع فى تناقضاتها نظريات المتشردين الساميين الذين سبقوه. ففى الجزء الأول من هذا العمل نجد المتحدث، محاكيا «الكهنة» Ecclesiastes، يعلن بشكل محدد:

«كما يقول سليمان، والحق يقول، «كل ما فى هذا العالم باطل»؛ كل شيء يتلاشى، وينقضى مع مرور الزمن؛ كل شيء عبث فيما عدا محبة الله»[٢٤].

وبعد أن يكون المتحدث المتقلب قد أثبت بهذا معرفته بالمبادئ الصحيحة، ينتقل إلى موضوع النساء، ويضيف بعد ثلاثة مقاطع شعرية:

«إنى لأكون فظا ومغفلا إذا ما تفوهت بكلمة دنيئة عن امرأة نبيلة، لأن المرأة المثيرة الفاتنة الودود تضم فى حناياها كل الخير فى العالم وكل مسراته».

وبعد سلسلة طويلة من المحاولات الفاشلة لإغواء مثل أولئك النسوة «يفوز»[٢٥] جوان روى أخيرا براهبة تدعى دونا جاروكا Dóna Garoca تقع فى غرامة (المقطع الشعرى ١٥٠٢)، ولكنه يضيف بمرارة بعد أربعة مقاطع أخرى:

«كان قدرى أنه بعد انقضاء شهرين، ماتت السيدة الحبيبة، وأثقلت الهموم كاهلى مرة أخرى، فما أجدر الموت بجميع الأحياء وجميع من سوف يولدون، فليرحمها الله ويغفر لنا خطايانا» [٢٦].

وتشكل الفقرات السابقة قياسا منطقيا كاملا:

١ـ كل ما فى هذا العالم باطل .
٢ـ كل الخير فى هذا العالم يكمن فى المرأة.
لذلك،
٣ـ ففى المرأة يكمن الباطل.

والحقيقة الثالثة، مع ذلك، قد فاتت جوان روى، الذى يفشل فى أن يتعلم من أخطائه المتكررة. ولكنها بدلا من ذلك تصلنا من خلال قصة دونا جاروكا، المرأة التى يفوز بها ثم لا يلبث أن يفقدها، وبينما يندب جوان روى Juan Ruiz خسارته فيها فى البداية، ثم يواصل مجرى حياته فى مجال إغواء النساء، فإنه يتركنا نتواصل دون عون منه، إلى حقيقة أن كل ما فى هذا العالم إنما هو باطل فى الواقع.

وهكذا فإن شخصية جوان روى تفهم فى إطار مشابه لأبطال قصص المقامات: إنه يدرك الحقيقة، ومع ذلك يحرفها عامدا [٢٧].

والتشابه بين المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، و(كتاب الحب الجميل) يقوم على استخدام السخرية فى تقديم شخصية نرفض تماما حججها المتناقضة. التقنية فيها مشابهة للتقنية المستخدمة فى (القصائد الرعوية Jdyllo) لثيوقراطس، و(فن الهوى) لأوفيد، و(حكايات كنتربرى) لتشوسر، وأعمال أخرى كثيرة تعلمنا عن طريق المثال العكسى، سواء فى اللغة العربية أو فى لغات أخرى. لذلك فليست هناك حاجة كبيرة للبحث عن صلة وراثية بين الأدب العربى و(كتاب الحب الجميل) على هذا المستوى.

٤ـ المفارقة الإلهية

اعتاد الإسكندرى أن يبرر أفعاله الاحتيالية بحجة أن فقره هو الذى يضطره إلى خداع إخوانه من البشر. مع ذلك، فلابد أن نذكر أنه فى حالات معينة يتضح أن فقره المزعوم ما هو إلا حيلة لإثارة شفقة ضحاياه السذج، وبالتالى إقناعهم بالتخلى عما يمتلكون[١]. والواقع أن الإسكندرى يستغل النظرة الخيرة التقليدية للإسلام إلى المتسولين. ويعبر كليفورد إ. بوزوورث Clifford E.Bosworth عن ذلك بقوله:

«كانت هناك هالة دينية تحيط بالتصدق، وامتدت على نحو ما إلى الشحاذة نفسها؛ لأنه يمكن القول بأن السؤال من جانب الشحاذين قد سهل للمؤمن أن يتصدق:

وفى حديث للنبى رواه مالك بن أنس فى مؤتة يحض المؤمنين على أن يعطوا السائل حتى لو جاءهم على ظهر حصان.

ولذلك فقد كان التهرب من التصدق أمرا غير مقبول مهما كانت حجته»[٢].

وإذا كان الشحاذ يؤدى وظيفة اجتماعية ودينية فى العصور الوسيطة للإسلام بتمكينه الموسرين من أداء فريضة التصدق، فيربحون الجزاء الحسن فى الجنة، فإن هذه العملية لم تكن تخلو من قدر من الضبط. ويشير بوزوورث أيضا إلى أنه:

«مع ذلك، فإن الحديث النبوى يستنكر بشدة المتسول الصفيق. فيقول البخارى ومسلم إن الشحاذ سوف يمثل أمام الله يوم القيامة وقد بدا وجهه كقطعة لحم نيئ. وهناك حديث يكثر ترديده ويقول:

«لئن يحتطب أحدكم حزمة على ظهره خير من أن يسأل الناس أعطوه أو منعوه».

ويذكر البخارى الآية ٢٧٣/٢٧٤ من القرآن الكريم:

«للفقراء الذين أحصروا فى سبيل الله لا يستطيعون ضربا فى الأرض، يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف، تعرفهم بسيماهم. لا يسألون الناس إلحافا» .

ثم يواصل سرده للحديث الذى يبين أن الله يبغض أمورا ثلاثة؛ النميمة، والإسراف، والإلحاف فى السؤال»[٣].

وفى ضوء النظرة الدينية السابق شرحها، التى تستهجن السائل الذى لديه ما يكفيه؛ لا يكون هناك شك كبير فى أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندرى باعتباره محتالا. وتثير هذه الحقيقة قضية حاسمة فيما يتعلق بتفسير المقامات فى مجملها؛ وهى هل تعكس التبريرات التى تقدمها الشخصية النظرة الأخلاقية للمؤلف أم لا. فمن الملاحظ أن الإسكندرى يتخذ دائما من فساد العصر ذريعة لفساده هو. ويعنى هذا ضمنا أن الإسكندرى يصبح، عن طريق عملية تعد مفارقة، مثالا فرديا للفساد العام الذى يشكو منه. إن العصر الذهبى الذى كان فيه الشعراء من أمثال امرئ القيس وعنترة ينطقون بالحقيقة، والمحاربون يذودون عن الحق، قد حل محله عصر حديدى يستطيع فيه أمثال الإسكندرى أن يزدهروا ولكن على حساب مبادئهم. ويسمح لهم بالتوافق باتخاذ مواقف جبانة وذليلة ـ أو هكذا يتعلل بطل المقامات. ولكن الإسكندرى، مثل نظيره إنكولبيوس فى رواية بترونياس، ومثل لوسيوس الأحمق، إنما هو صاحب بلاغة: إنه نتاج النظام التعليمى فى عصره، لم يدرَّب على البحث عن شكل موضوعى للحقيقة وتأكيده، وإنما على إقناع الآخرين بأن رؤيته للحقيقة هى الصحيحة. إنه ليس مجرد شخص عالى الثقافة؛ ولكنه يبهر مستمعيه الأقل براعة بما يظنون أنه تألق فى مواهبه واتساع فى معرفته. إنه وسطهم مثل الأعور فى بلد من العميان. كذلك فهو لا يعتبر رجلا متوسط التعليم، بل عالما وكاتبا فذا. وبداية من المقامة الأولى، اعتبر أمرا مسلّما أن الإسكندرى يمتلك المعرفة الضرورية للتمييز بين الصواب والخطأ. ويجب أن ينبهنا ذلك إلى أن المؤلف قد قصد أن يعالج التناقض بين ما يطبقه وما يعظ به، معالجة ساخرة.

الإسكندرى يرى أن الشقاء الإنسانى نتيجة مباشرة لظلم القدر، إذ كلما ساءت أحواله، ينثنى تحت ضربات القدر. وبهذا، فهو يؤمن بالجبرية (determinist) على نحو ما. وهذه الملاحظة المتعلقة بشخصيته تثير قضية أخرى محورية فى العمل كله، وهى قضية مسؤولية الإنسان عن الخير والشر، وأخيرا المفارقة بين الجبرية (القضاء والقدر) Predestination وحرية الإرادة. ما الآراء التى كانت سائدة حول هذا الموضوع فى عصر المؤلف، وكيف تطورت هذه الآراء داخل المجتمع الإسلامى؟

يقول و. مونتجومرى وات W. Montgomery Watt إن مبدأ الإرادة الحرة، منذ ظهور هذا المبدأ لأول مرة فى الإسلام، كان على الدوام مرتبطا بفكرة أن الله هو الحق[٤]، وأن العقاب الإلهى للشخص الذى يرتكب إثما أجبره الله نفسه على اقترافه أمر ينطوى على ظلم إلهى، ولذلك فقد أكدت مدرسة المعتزلة فى الفكر الدينى أن صيانة مبدأ العدالة الإلهية يتطلب بالضرورة ضمان حرية الاختيار للإنسان ومسؤوليته. وبناء على هذا، فقد اعتقد المعتزلة أيضا «بعجز» الإله عن فعل الشر، واعتبروا الإنسان حر الإرادة، وبالتالى أعلنوا أن الله «غير قادر»على معرفة «أحداث المستقبل»، وفى الوقت نفسه فإن حرية الإنسان فى اختيار طريق الخير أو طريق الشر تستتبع«حتمية» العقاب الإلهى للشرير ومكافأة الخيّر دون النظر إلى الظروف المخففَة كالتوبة، وذلك وفقا لمبدأ العدل الإلهى.

غير أن هذه الحدود التى وضعها المعتزلة لقدرة الله اصطدمت رأسا بالاتجاه القوى للقرآن الذى يؤكد القدرة الإلهية المطلقة. وقد أحدث ذلك رد فعل لحركة الإرادة الحرة ، تزعمه الأشعرى الذى كان من دعاة النظرة القدرية (الجبر) . ولقد صاغ الأشعرى مجموعة مبادئ أعلنت قصور العقل البشرى وعجزه عن أن يقرر ما قد يصنعه الله وما قد لا يصنعه. ووفقا لهذه النظرية، يستطيع الله، إن شاء، أن يغفر للشرير أو يعاقب الخير. فالعدل فى نظر الأشعرى منشأ بشرى لا ينطبق على العظمة السامية لله، خالقه.

أدت المجادلات بين هذين المعسكرين إلى محاولات للتقريب بين وجهتى النظر، قامت على إحياء الفكرة القديمة عن «الكسب» أو «الاكتساب» ؛ فقيل إن الله يخلق أعمال الإنسان (وهى جبرية إلى حد بعيد)ولكن الإنسان «يكتسبها»(وهو ما يتيح المجال للإرادة الحرة)[٥]. وفى عصر الأشعرى(٨٧٣ ــ ٩٣٥) ركز فقهاء الدين على مسألة قوة الإنسان ومقدرته على الاكتساب والقيام بالفعل. ولم يلبث المفكرون الأكثر حصافة أن تبينوا أن هذه القوة ليست بدنية، ولكنها نابعة من الإرادة. وقد عارض الأشعرى نفسه مبدأ المعتزلة بحجة أن القدرة على الفعل هى قدرة على القيام بفعل بذاته وليس عكسه. علاوة على ذلك، فقد أكد أن القدرة توجد فقط فى لحظة القيام بالفعل لا قبل ولا بعد. وأخيرا، زعم أن هذه القدرة قد أوجدها الله وليس الإنسان. باختصار، كان موقفه موقف نصير عنيد للجبرية [٦].

وخلال النصف الثانى من القرن العاشر، عصر ازدهار الهمذانى، حدث تحول طفيف عن الموقف الجبرى للأشعرية وعودة إلى موقف المعتزلة[٧]. وفى عصر الباقلانى(١٠١٣ . ت)، كانت المناقشات التقليدية حول الفقه الدينى تبدأ عادة بشرح الفرق بين الفعل الاختيارى والفعل الجبرى[٨]. وقد عالج الشيعة هذه المسألة أيضا، ومن أشهر فقهائهم هشام بن الحكم، أحد أعضاء طائفة «الرافدية» الذى ساعد فى وضع الأساس الفكرى للإمامة الشيعية. وقد عاش من أواخر القرن الثامن حتى عام٨٢٥ ca[٩]. ونجد بين ثنايا أفكاره عن أفعال الإنسان واكتسابها التى نورد موجزا لها فيما يلى؛ تأييداً، فى بعض المواضع، لحرية الاختيار:

> «يعتقد هشام بن الحكم أن أفعال الإنسان هى من خلق الله. وينسب جعفر بن حرب إلى هشام بن الحكم قوله إن أفعال الإنسان «اختيار له» من ناحية و«اضطرار» من ناحية أخرى؛فهى اختياره من حيث إنه «أرادها»و«اكتسبها». وهى جبر من حيث إنها لا تخرج منه إلا عندما ينشأ السبب المهيج»[١٠].

ويقول وات: برغم أن استخدام تعبير«اكتسب» يتفق مع المصطلح الذى استخدمه فقهاء الدين من

السنية، فيبدو أن هشام هو الذى ابتكر كلمتى «اختيار» و«اضطرار» للتعبير عن أفكار يرمز لها فى الفقه السنى بالمرادفين الأكثر شيوعا «قدر» و «جبر». والنقطة الرئيسية فى فكر هشام هى أن الأفعال البشرية نتيجة :

«سلسلة مسببات.ولكن اختيار الإنسان يشكل إحدى حلقات هذه السلسلة» (١١).

وهكذا فإن موقفه الشيعى أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، من حيث إنه يسمح ببعض المسؤولية للإنسان داخل إطار يحترم الفكرة العامة القائلة بالقدرة الإلهية المطلقة. ومنذ ذلك الحين فصاعدا سار الشيعة على مناصرة مبدأ المعتزلة عن العدل الإلهى الذى يعارض فقهاء الدين من السنية(١٢)، ومعه ناتجه الطبيعى، الإرادة الحرة، ولو فى حدود الأمور التى تحكمها الإرادة:

«من رأينا أن الناس بطبيعتهم التى فطرهم الله عليها وبذكائهم يميزون بين أشياء مثل الأكل والشرب والمجىء والذهاب فى ناحية، وبين أشياء فى الناحية الأخرى مثل الصحة والمرض والشيب والشباب أو طول القامة. فالمجموعة الأولى التى تتعلق مباشرة بإرادة الإنسان تجرى وفقا للاختيار الحر من جانب الإنسان فإما أن يبيحها الناس وإما أن يحظروها ويستهجنوها أو يدينوها. أما فيما يتعلق بالمجموعة الثانية فالإنسان غير مسؤول عنها لأنه لا يستطيع ممارسة إرادته الحرة بشأنها»(١٣).

وهكذا ظلت مدرسة المعتزلة الأصلية للكلام ممثلة (...) خاصة بين الشيعة الاثنى عشرية (Twelver Shi'is)، بل امتدت خارج نطاق الإسلام:فقد اتبع كثير من الدارسين اليهود منهج الكلام الذى ينتمى فى جوهره إلى المعتزلة(١٤).

نعود فنوجز ما سبق ونقول إنه بينما اتبع المذهب السنىّ فى الإسلام رأى الأشعرى فى الإيمان بفكرة القدرة المطلقة لإله يعبده بشر أعمالهم مقدرة سلفا، فقد سار الشيعيون فى طريق المعتزلة فى تأكيدهم أن العدل الإلهى تصحبه إرادة حرة للإنسان.

من هنا فإن آراء الهمذانى الدينية تصبح وثيقة الصلة بتفسيرنا لمقاماته. ويقول ر.بلاشير R.Blachére : إن الهمذانى:

«قد ظل على مايبدو مخلصا للمذهب الشيعى طوال القسم الأعظم من حياته(...). وقد توفى ولم يكد يبلغ الأربعين؛ وقبيل وفاته بفترة قصيرة اعتنق المذهب السنى»(١٥) .

ولا يذكر بلاشير أى مصدر لتوكيده المثير هذا. وفى دراسة أخرى يقول، معتمدا على الثعالبى، إنه فى وقت ما بين عام ٩٨٩ و٩٢٢، ترك الهمذانى بلاط الصاحب بن عباد فى (بوييد) Buyid وأتى إلى جرجان حيث أخذ يتردد على الجماعات الإسماعيلية، وتأثر كثيرا بهذه الطوائف من الشيعة(١٦). لكن السير العربية فى العصور الوسيطة، مثل نظائرها الإغريقية، كثيرا ما كانت تحَرِّف لشرح الوقائع التى ليس لها تعليل آخر. وكان يباح لكاتب السيرة أن يختلق الوقائع فى حدود معينة، طالما بقيت الصورة النهائية على قدر من التماسك.

من حسن حظنا أن عددا كبيرا من رسائل الهمذانى الخاصة قد حفظت وتم نشرها فى طبعة لا بأس بها ولو أنها غير نقدية(١٧). وإذا ما وضعنا فى اعتبارنا أن هذه الرسائل لم يكن المراد لها أن توضع تحت الفحص العام، نستطيع أن نثق ثقة كبيرة فى أنها تعكس آراء كاتبها الشخصية بطريقة أقل تحريفا مما تفعله المقامات الخيالية المعقدة. ومن هنا تبرز أهمية المقارنة بين آراء معينة عبر عنها الكاتب فى كل من الرسائل والمقامات .

والسؤال الرئيسى الذى يحتاج شرحا يتعلق بالانتماء الدينى للكاتب، بوعيه بالدين، وبنظرته الأخلاقية: هل كان شيعيا أم سنيا أم كليهما؟ وإذا صحت الأخيرة ففى أية فترة بالنسبة إلى وقت تأليفه للمقامات؟

وتتضمن رسائل الهمذانى جزءا قصيرا منسوبا إلى أبيه الذى يوبخ ابنه فى إحدى الفقرات بسبب عصيانه:

«الأبوة باطلها حق. والنبوة(*) حقها باطل»[١٨].

وفى حين أن هذا القول لا ينم عن أى انتماء طائفى من جانب الكاتب، وقد لا يزيد كثيرا فى الحقيقة عن مجرد تلاعب لفظى بارع، فإن الفكرة التى يعبر عنها بعيدة عن التقوى، وتوحى بأن الهمذانى قد لا يكون نشأ فى أسرة متدينة تقليديا.

ومن الأحداث الكبرى فى حياة الهمذانى، تلك المناظرة الأدبية التى جرت فى نيسابور بينه عندما كان لايزال شابا فى الخامسة والعشرين، والأديب المتمكن أبى بكر الخوارزمى الذى كان فى الستين من عمره. وقد ترك لنا الهمذانى روايته الخاصة التى يحتمل أن تكون محرفة عن المناظرة، ويزعم فيها أنه قهر خصمه العظيم. ويؤكد فيها:

«أنا إذا سار غيرِى فى التشيع برجلين طرت بجناحين. وإذا متّ سواى فى موالاة أهل البيت بلمحة دالة، توسلت بغرة لائحة.(...) ثم إن لى فى آل رسول الله صلى الله عليه وسلم قصائد قد نظمت حاشيتىْ البر والبحر»[١٩].

وأيد مزاعمه هذه بالدليل، ألا وهو قصيدة شيعية النمط من تأليفه تندب استشهاد الحسين فى كربلاء (٦٨٠م)[٢٠]. والجدير بالذكر، مع ذلك، أنه عندما يذكر أنه «طار بجناحين إلى الشيعة» يعنى ضمنا أنه لم يولد فى هذه الطائفة ولكنه انتقل اليها.

وفى رسالة أخرى يؤكد انتماءه المبكر للمذهب الشيعى:

«وكانت فى نفسى حاجات اعتمدت بها أيام التشيع. فلما تلقانى الأمر العالى بالرجوع بقيت حاجاتى فى نفسى. ولم يعطس بها رأسى»[٢١].

ويبين التصريح السابق أن المؤلف قد تحول عن المذهب الشيعى فى النهاية، برغم عدم ثبوت تاريخ هذا التحول حتى الآن.

ويضيف فى رسالة إلى أبى نصر الميكالى:

«رضى الله عن وديعته، وعنا معشر شيعته»[٢٢].

وعلى النقيض نجده يكتب فى رسالة إلى عدنان بن محمد حاكم الحراث، يشكو من أن ظهور المذهب الشيعى قد أدى إلى دمار الكثير من المدن والأقاليم الإسلامية، ومنها قم والكوفة ونيسابور وكوخستان[٢٣].

وتشهد مجموعة أخرى من الرسائل على قبول الهمذانى للمذهب السنى أخيرا. فيعلن فى رسالة إلى أبى الطيب:

«ووهنت الجماعة والجمعة. ومرض الإسلام والسنة»[٢٤].

والكلمات العربية المستخدمة فى تلك الرسالة ليست مجرد تعبيرات فنية ترمز إلى المذهب السنى، ولكن هذا المذهب يتم معادلته، فى هذا السياق، بالإسلام «الحق». وعلى غرار ذلك يتحدث فى رسالة أخرى عن الخليفتين أبى بكر وعمر، وكلاهما تعتبرهما الشيعة مغتصبين لحق على[٢٥]. وفى موضع آخر يقول:

(*) أخطأ المؤلف فقرأ الكلمة العربية بنوة على أنها نبوة، وبالتالى أخطأ فى الاستنتاج.

«وهراة اليوم بحمد الله مدينة السلام وخطة الإسلام. ودار السنة ومدارها. ونار الهداية ومنارها»[٢٦].

وأخيرا، يتأكد انتماؤه للمذهب السنى من وصيته الأخيرة وشهادته التى تتضمن إعلانه لعقيدته، يقول فيها:

«وأمرهم أن يأخذوا بالسنة ويعضوا عليها بالنواجز» (يعنى التمسك بها)[٢٧].

تبين الفقرات السابقة أن الهمذانى وهو فى الخامسة والعشرين من عمره كان معتنقا للمذهب الشيعى. وبعد ذلك بدأت آثار تطبيق المذهب الشيعى تتضح على المستوى الاجتماعى ـ السياسى. وفى تاريخ غير معلوم لنا أصبح سنيا وتوفى وهو عضو فى هذه الطائفة. تلك، على ما يظهر، هى النتيجة البسيطة التى تدعمها براهين مستخلصة من رسائله.

وأما تطبيقه للدين فأكثر إثارة. ففى إحدى الرسائل يرد على أحمد بن فارس الذى كتب يشكو من فساد الزمن. ويقدم الهمذانى فى رده الحجج الآتية:

«والشيخ الإمام يقول فسد الزمان. أفلا يقول متى كان صالحا. أفى الدولة العباسية فقد رأينا آخرها وسمعنا أولها. أم المدة المروانية وفى أخبارها لا تكسع الشول بأغبارها. أم السنين الحربية والرمح يركز فى الكلى. والسيف يغمد فى الطلى. ومبيت حجر فى الفلا والحرتان وكربلا (.....) أم فى الجاهلية ولبيد يقول ذهب الذين يعاش فى أكنافهم.. وبقيت فى خلف كجلد الأجرب. أما قبل ذلك وأخو عاد يقول بلاد بها كنا وكنا نحبها.. إذ الناس ناس والزمان زمان. أم قبل ذلك وروى عن آدم عليه السلام ..

تغيرت البلاد ومن عليها
ووجه الأرض مغبر قبيح

أم قبل ذلك وقد قالت الملائكة: «أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء».

وما فسد الناس وإنما اطرد القياس. ولا أظلمت الأيام وإنما امتد الظلام. وهل يفسد الشىء إلا عن صلاح. ويمسى المرء إلا عن صباح؟» [٢٨].

الفكرة الموضحة هنا تتعارض تعارضا مباشرا مع فلسفة الإسكندرى الانتهازية: إن العالم ليس بأكثر فسادا اليوم مما سبق. ومن هنا، فإن تبرير الإسكندرى للتشرد والاحتيال يصبح باطلا. وفى موضع آخر يقول الهمذانى فى سياق مماثل:

«وما أشكو الأيام ولكن اللئام.(...) لنا فى كل قرار أمير يملأ بطنه والجار جائع. ويحفظ ماله والعرض ضائع» [٢٩].

ويضيف فى الرسالة نفسها إلى معلمه، والمذكورة سابقا:

«واثنتان أيده الله قلما تجتمعان الخرسانية والإنسانية. وأنا وإن لم أكن خرسانى الطينة فإنى خرسانى المدينة. والمرء من حيث يوجد لا من حيث يولد. والإنسان من حيث يثبت لا من حيث ينبت. فإذا انضاف إلى خراسان ولادة همذان ارتفع القلم وسقط التكليف. فالجرح جبار والجانى حمار. ولا جنة ولا نار»(بمعنى أن عقابه سيكون روحيا وليس بدنيا) [٣٠].

ولقد كان هذا الإنكار الخطير لحقيقة وجود الجنة والنار بالتحديد أحد المعتقدات التى آمن بها المعتزلة

والباطنية الذين أصروا على تفسير هذين المفهومين اللذين وردا بالقرآن تفسيرا مجازيا بدلامن قبولهما حرفيا. وعلى عكس ذلك، تمسك الأشعرى بحقيقتهما الحرفية، وكذلك الهمذانى الذى يقول فى وصيته الأخيرة وشهادته:

«شاهدا (محمد)أن الجنة حق وحسنت مستقرا ومقاما. وأن النار حق وأن عذابها كان غراما»[٣١].

ولما كان الإنسان، وليس الزمن، هو الذى يسبب الفساد فى رأى الهمذانى، فيجدر بنا أن نتساءل: ما مفهومه عن الدهر؟ فى المراسلات الحامية بينه وبين الخوارزمى، يعلن أن الأخير قد حاول تجنب المواجهة معه:

«فقلت لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه. ولا عزازة للعوائق أن تضيعنا ولا نضيعها. وتعيبنا ولا ندفعها»[٣٢].

يمكننا أن نستدل، مما سبق، أن الهمذانى كان يؤمن بالقدر، إلا أنه لم يعتقد أن على الإنسان أن يقعد مستسلما لضرباته، بل عليه بذل الجهد الإيجابى فى مقاومته. فى موضع آخر، يقول فى معرض الهجوم على خصمه: «وهو دهريّ ولا أعبد الدهر. ومركوب ولا أعير الظهر»[٣٣]. ومع ذلك، ففى رده على صديق له كتب يهنئه على مرض الخوارزمى، الذى أدى إلى وفاة هذا العالم، كتب يقول:

«أطال الله بقاءك لا سيما إذا عرف الدهر معرفتى. ووصف أحواله صفتى. إذا نظر علم أن نعم الدهر مادامت معدومة فهى أمانى فإن وجدت فهى عوارى. وأن محن الزمان وإن مطلت فستنفد. وإن لم تصب فكأن قد، فكيف يشمت بالمحنة من لا يأمنها فى نفسه. ولا يعدمها فى جنسه»[٣٤].

وها هو يعبر عن تشاؤم أعمق فى رسالة عزاء منه يصف فيها الإنسان بهذه الكلمات:

«كلا بل هو العبد لم يكن شيئا مذكورا. خلق مقهورا ورزق مقدورا. فهو يحيا جبرا ويهلك صبرا»[٣٥].

ومع ذلك فإن انتصار الإنسان على القدر ممكن[٣٦].

يقول الهمذانى فى موضع آخر من رسائله:

«وإن كنت أمشى بالنهار على الماء. وأعرج بالليل إلى السماء. وأزعم أن الشمس لا تخرج لظلى، وأن الماء ينبع من تحت رجلى. فإنى من جملة هذا البشر ومن عرض هذا المحشر:

آكل مما يأكلون. وأشرب مما يشربون. ولا غنى للمرء عن طعمة طيبة أو خبيثة. فالمحمود من تحرى طيبها. والمذموم من تناول خبيثتها. وأرانى طيب الطعمة كريم المأكل وأنا على ذلك مذموم(...) فلعن الله القدرية وأبعد فللجاسد العتبى وللكاره الرضا يرد على المال والبيع باطل والشان أنى أعيش عيش الجعل»[٣٧].

وبما يشبه النزوة، نجده يتأمل فى التناقض بين قضاء الله ونقائص الإنسان:

«إن الله فطر ابن آدم على ضد ما أمره به. أمره بالصلاة وخلقه كسلان. وبالصيام وجبله شهوان. وبالزكاة وحبب إليه المال. وبالحج وكره إليه الارتحال. وبالعفة وسلط عليه الهوى. وبالصبر ونزع منه القوى»[٣٨].

وفى جميع ملاحظات الهمذانى عن القدر، يبدو أنه يعترف به، إلا أنه يؤمن بأن من واجب إرادة الإنسان، بل بمقدورها أن تقاوم. وأنه يجب الصراع ضد القدر بدلا من الخضوع له.

وهناك نقطة أخرى تساعد فى الكشف عن معتقداته الدينية، وهى استخدامه المتكرر لتعبيرى «الباطن» و«الظاهر». إن الطائفة الإسماعيلية المتفرعة عن الشيعة، التى يقال إن الهمذانى قد تأثر بها تأثرا عميقا، قد أدخلت فى الإسلام فكرة أن النصوص الدينية لها معنى عام (ظاهر) متاح للكثرة، ومعنى خاص (باطن) لا يمكن بلوغه إلا عن طريق التفسير المجازى (التأويل) من جانب القلة. وفى هذا الصدد لا نبالغ إذا قلنا إن الهمذانى كان ينظر إلى الواقع كله بلغة «الباطن» و«الظاهر». وعلى سبيل المثال، يتساءل فى إحدى رسائله:

«ما رأيك فى رجل لا يتقى الله فى ماله، ويبيع الدين بثمن بخس، أو فى قاض يميز فى «الظاهر» أتباع الطريق القويم (يعنى المسلمين)، ولكنه فى الحقيقة (الباطن) يميز أهل السبت (يعنى اليهود) ؟»[٣٩].

وتتضمن رسائل الهمذانى أمثلة عديدة من هذه الصنيعة [٤٠]، مما يجعلنا نفترض واثقين أنه قبل قبولا تاما وجهة النظر الإسماعيلية فى هذا الصدد. ونجده فى حالتين يشير إلى المعتزلة أمثولة لضياع تقدير الناس لهم (وهى حقيقة تاريخية) :

«وهذا القاضى أنا عنده فى منزلة أقل من شىء المعتزلة»[٤١].

وهناك نقطة أخرى يتعارض فيها فكر الهمذانى مع المقامات، هذه النقطة هى مفهومه الخاص عن الرجل النبيل الفاضل من ناحية، والوضيع الشرير من الناحية الأخرى. فيؤكد فى إحدى رسائله:

«واللئيم إذا جاع ابتغى. وإذا شبع طغى»[٤٢].

ويضيف:

«رأس اللئيم يحتمل الوهن ولا يحتمل الدهن»[٤٣].

مع ذلك، فالإنسان ليس أبدا خيرا مطلقا أو شرا مطلقا:

«وماخسر على الكرم كريم كما لم يربح على اللؤم لئيم»[٤٤].

وفى مناظرته مع الخوارزمى يتهم الهمذانى خصمه بالتسول، ويؤكد أن هذه المهنة مهنة غير شريفة فى نظره:

«لئن يقال للرجل يافاعل ياصانع أحب إليه من أن يقال ياشحاذ ويا مكدى. وقد صدقت أنت فى هذه الحلبة أسبق وفى هذه الحرفة أعرف. ولعمرك أنت أسحد وأنك فى الكدية أنفذ»[٤٥].

أما الرجل الفاضل، فهو نقيض ذلك، لأنه ورع أساساً. وفى رسالة له يمدح فيها راعيه خلف بن أحمد أمير سجستان، يؤكد الهمذانى أن العدل يسود بلاط الأمير، ويضيف:

«فلم يشرب الخمر ولم يسمع الزمر. ولم يعرف النقر ولم يلعب القمر. تشحن دور الملوك بالمعازف وداره بالمصاحف. وتأنس مجلسهم بالقيان ومجلسه بالقرآن»[٤٦].

وفى رسالة إلى صديق له ورث حديثا ثروة كبيرة، ينصحه بأن يجتنب المسرات المغرية والمحرمة التى يمكن أن يشتريها بثروته الجديدة[٤٧].

ويقول فى موضع آخر مفكراً: «ليست هناك صلة بين الأدب والذهب»[٤٨]. والواقع أن الفضيلة ليست خاضعة للظروف ، ولكنها مجبولة: «هى كامنة فى نفس النبيل ، مثل النار فى الحجر أو الماء فى الشجر»[٤٩]. إن الأحمق ينشد المسرات أما الرجل الحكيم فيكرس

نفسه كلية للسعى فى طلب المعرفة[٥١]، كما يؤكد الهمذانى فى رسالة له على غرار مقامته «العلمية» وفى رسالة ينصح ابن أخيه:

«أنت ولدى مادمت والعلم شأنك والمدرسة مكانك. والدفتر نديمك. وإن قصرت ولا إخالك. فغيرى خالك»[٥٢].

وإذا كانت المعرفة، فى رسالة المؤلف، مثالا ينبغى للمرء أن يجدّ فى السعى لبلوغه، (فإننا نذكر أن المتشرد الإسكندرى فى المقامة «المعرفية» «يتكلم» فحسب عن السعى لبلوغ المعرفة، لكنه لا يتبع كلماته بالفعل):

«إن الحقيقة(...) طيبة وجميلة، ونهايتها الجنة، أما النفاق فهو سيىء وقبيح وآخرته أحقر»[٥٣].

وهكذا، ترسم لنا الملاحظات ذات الطبيعة الأخلاقية، التى تتضمنها رسائل الهمذانى، صورة متماسكة إلى حد ما للرجل الشرير كما يفهمه. وتكشف هذه الملاحظات بلا استثناء أن أخلاقيات الإسكندرى، فى رأى المؤلف، تقع على الطرف المناقض للفضيلة الحقة، وأن عقيدته الانتهازية لا يمكن إلا أن تؤدى به إلى الجحيم مباشرة. وهكذا يتضح أن أخلاقيات شخصيات الهمذانى القصصية تختلف اختلافا بينا عن أخلاقياته الخاصة.

عندما ألف الهمذانى المقامات، هل كان لايزال على ولائه للمذهب الشيعى، أم أنه كان قد تحول بالفعل إلى المذهب السنى؟ ومرة أخرى تلقى الرسائل بعض الضوء على هذه المسألة المهمة. ففى رسالة يعارض فيها قصيدة للخوارزمى، يقول عن خصمه:

«قدح علينا فيما روينا من مقامات الإسكندرى من قوله إنا لا نحسن سواها وإناَّ نقف عند منتهاها. ولو أنصف هذا الفاضل لراض طبعه على خمس مقامات أو عشر مفتريات ثم عرضها على الأسماع والضمائر. وأهداها إلى الأبصار والبصائر. فإن كانت تقبلها ولا تزجُّها أو تأخذها ولا تمجها كان يعترض علينا بالقدح وعلى إملائنا بالجرح. أو يقصر سعيه ويتداركه وهنه. فيعلم من أملئ من مقامات الكدية أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين ولا لفظ ولا معنى. ولا يقدر منها على عشرٍ حقيق بكشف عيوبه»[٥٤].

وعدد المقامات المنسوبة إلى الهمذانى اليوم هو اثنتان وخمسون مقامة. ويبدو أن هذا العدد هو كل ما عرفه الحريرى، الذى عاش بعده بقرن من الزمان[٥٥]. ويجب أن نضيف أن المقامة السادسة والعشرين بعنوان: «السورية»، وكذلك القسم الثانى من المقامة الواحدة والثلاثين «الرصافية» عادة ما تحذف من معظم الطبعات وذلك لاتسامها بالفحش. وقد حدا هذا بالدارسين إلى الاعتقاد الخاطئ بأن هناك مقامة ناقصة من المجموعة. وإذا ما تركنا هذه النقطة الثانوية، نورد فيما يلى ملاحظة أ.ف.ل بيستون A.F.L Beeston المهمة فيما يتعلق بمشكلة النص:

«هناك قلة من مؤرخى الأدب أخذوا (الزعم بتأليف أربعمائة مقامة) بالمعنى الحرفى، ويؤكدون بثقة أن المقامات الموجودة اليوم وعددها واحدة وخمسون، لاتمثل أكثر من واحد على ثمانية من مجمل ما أنتجه (الهمذانى) . وهذا قول ساذج كلية. فاستخدام الرقم «أربعين» للدلالة على عدد غير محدود كان عرفا قديما جدا فى منطقة الشرق الأدنى (من أمثلة ذلك: أربعون عاما قضاها بنو إسرائيل فى التيه، وأربعون يوما صامها يسوع، وشهداء الكنيسة الأرثوذكسية الأربعون، وعلى بابا والأربعون حرامى،

والحلقة القصصية التركية عن الأربعين وزيرا، إلخ) ؛ والرقم ٤٠٠ يشير ببساطة إلى عدد غير محدود، كما نجد في القصص التي تتحدث عن مكتبات من الضخامة بحيث تحتاج إلى ٤٠٠ ناقة لنقلها. والهمذاني ببساطة، كان يستعمل شكلا شائعا من الكلام للتعبير عن عدد ضخم، ولابد أن معاصريه قد فهموه بهذا المعنى. وفي حين أن من الممكن أن يكون قد كتب بعض مقامات تجريبية ثم رأى بعد ذلك أن يحذفها، إلا أنه ليس هناك ما يدعونا لأن نصدق أن سبعة أثمان عمله مفقود بالنسبة لنا»(٥٦).

ويقيم بيستون فرضيته على برهان خارجي. ومع ذلك، فهو برهان مقنع، لأنه معقول تماما. ويؤيده ما يمكن أن نستخلصه من أن الهمذاني قد ذكر هذا الزعم المغالي فيه ثلاث مرات في رسائله: مرتين في معرض الإشارة إلى مقاماته، ومرة مشيرا إلى قدرته على تأليف الرسائل(٥٧). ويبين ذلك بوضوح أن الرقم ٤٠٠ كان بالنسبة له مجرد كليشيه يستخدمه للدلالة على رقم ضخم، كما يقول بيستون.

يجدر أن نشير إلى أن الهمذاني، في رسالته المذكورة فيما سبق، عندما ذكر اسم الخوارزمي، لم يقرنه بعبارة «رضى الله عنه» (التي تستعمل عادة في العربية للإشارة إلى أن الشخص المقصود قد توفي). وهكذا، يمكن أن نستدل من ذلك على أن الخوارزمي كان حيا في الوقت الذي كتب فيه الهمذاني رسالته. وطبقا لما أورده برندرجاست Prendergast ، نعلم أن الهمذاني قد وصل إلى نيسابور في عام ٩٩٢ م، ولم يلق ترحيبا من الخوارزمي. وقد توفي الأديب الكهل في عام ٩٩٣م، أي بعد عام من انشغاله بالمناظرة الشهيرة مع الهمذاني(٥٨). وهكذا، فلابد أن تكون رسالة الهمذاني التي يزعم فيها أنه أتم كتابه.. (أربعمائة) مقامة قد كتبت بعد وصوله إلى نيسابور وقبل وفاة خصمه بها. وكما أشرنا من قبل، وفي روايته عن المناظرة الهجومية التي دارت بينهما، يزعم الهمذاني أنه كان شيعيا في ذلك الوقت(٥٩). وهذا المعيار الزمني لتطوره الروحي يتطابق تماما مع شهادة الثعالبي، التي تفيد أن الهمذاني قد غادر بلده عام ٩٩٢م، وتوجه إلى بلاط وزير Buyid، الصاحب بن عباد في الرجعان، ومنها سافر إلى جرجان حيث اتصل بطائفة الإسماعيلية(٦٠). وبقدر ما تتفق البراهين التي أمكننا التقاطها من الرسائل مع البيانات البيوجرافية التي أوردها الثعالبي، يكون لدينا من الأسباب القوية ما يدفعنا إلى الظن بأن المقامات قد كتبت في تلك الفترة من حياة المؤلف التي كان فيها تحت تأثير المبادئ الشيعية. فمع مفهوم العدل الإلهي وحرية الإرادة البشرية الذي كان يميز المذهب الشيعي في ذلك الوقت عن المذهب السني، يحق لنا أن نتساءل، إلى أية درجة تظهر مثل هذه المبادئ في المقامات.

٥ ـ في مدح الحماقة

تبين النصوص التي أوردناها فيما سبق أن الهمذاني كان ملما إلماما كبيرا بالمناقشات التي كانت دائرة بين فقهاء الدين الإسلاميين في عصره حول مبدأ حرية الإرادة ومبدأ القضاء والقدر. وفي حين أنه لا ينكر وجود القضاء والقدر، فإنه يقر بالقدْر نفسه بحرية الاختيار في نطاق الإرادة البشرية الحرج. وعلى المستوى الأخلاقي، نجد أنه بينما يعترف بشكل عام بأن الدهر أو «الزمن» يمارس سيطرة خارجية على الأحداث البشرية، إلا أنه يعارض أيضا بحسم فكرة أن الإنسان ينبغي أن يقبل قدره بسلبية ودون مقاومة. وعلى ذلك، فإنه يرى، على المستوى العملي للفعل، أنه برغم أن العالم ليس على أكمل حال، فإن واجب الإنسان أخلاقياً أن يقاوم عملية الانحلال فيه. ومن هنا ،كان من الصعب ألا يعتبر الهمذاني «قدريا» بأي معنى لهذه الكلمة، فآراؤه تسمح

بحرية الاختيار على المستوى الأخلاقى. وبهذا المعنى، فلا شك أنه كان أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، كما يُعْتقد، وخاصة فى مرحلته الأولى، المرحلة الشيعية. ومن ملاحظاته المثيرة بصفة خاصة، تلك التى قال فيها إنه «ليس هناك جنة ولا جحيم»، والتى توحى بالتفسير المجازى للقرآن، وهو المنهج نفسه الذى سار عليه فرع الشيعة الإسماعيلية، والذى قيل إن الهمذانى كان على اتصال بأتباعه[1]. إذا وضعنا المعلومات السابقة فى اعتبارنا، فإن مواقف شخصيات الهمذانى من المسؤولية البشرية تتخذ ظلالا واضحة من المعنى. وقد أثيرت هذه المسألة فى المقامة «المارستانية». فنجد عيسى الذى صور فى موضع آخر باعتباره شيعيا من مدينة قم الفارسية[2]، (ومن هنا فهو ينتمى لطائفة تميل إلى مواقف المعتزلة)، يزور مصحا للمجانين فى البصرة بصحبة الفقيه المعتزلى الشهير أبى بكر محمد بن عبد الله العسكرى الذى يشار إليه هنا بأبى داوود. ويلتقى هذان الرجلان المؤيدان لحرية الإرادة برجل مجنون وهب قدرات خاصة. وعندما يعلم بهوية الزائرين، يشرع فى إلقاء خطاب لاذع عنيف مؤيدا للجبرية ضد مبدأ الإرادة الحرة. وبعد أن تخمد ثورة الرجل يتملك عيسى وأبا داوود شعور عميق بالتطهر ولا تسعفهما الكلمات، ويضربان سريعا فى طريق العودة. مع ذلك، فقد أزعجهما هجوم الرجل المجنون، ويقرران العودة كى يسألاه عن هويته. وعند ذلك يعلق المجنون:

«أنا ينبوع العجائب
فى احتيالى ذو مراتب
أنا فى الحق سَنّامٌ
أنا فى الباطل غارب
أنا إسكندر دارى
فى بلاد الله سارب
أغتدى فى الدير قسيساً وفى المسجد راهب»[3]

باختصار، لقد ظهر الإسكندرى مرة أخرى. وبالنظر إلى ما نعرفه عنه وعن أساليبه، فلابد أن يثور سؤال أمام القارئ: هل هو مجنون حقا فى هذه المقامة، أم أنها خدعة من خدعه المعتادة (هل يدعى الجنون لكى يقيم فى مصح المجانين على نفقة الدولة؟). وتتضمن المنظومة الشعرية التى يكشف فيها عن شخصيته تحذيرا مستترا: فبعد اعترافه بأنه أستاذ فى الاحتيال، يصرح بأنه قادر على مطاولة كل من الحقيقة والزيف بالقدر نفسه من اليسر. بتعبير آخر، لا ينبغى تقبل توكيده بمعناه الظاهرى. وملاحظته الأخيرة التى تفيد أنه كبير الرهبان فى الدير وناسك فى المسجد غاية فى الغرابة؛ فهى تعنى أن ولاءه للدين الرسمى لا يتعدى السطح، وأنه فيما يتصل بالأمور الروحية يصنع فى روما كما يصنع الرومان، وفى مكة كما يصنع المكيون. إن حياته، بعبارة بسيطة، لا يحكمها أى التزام راسخ بالمبادئ الدينية. ولكن، برغم أنه من الطبيعى أن يتوقع المرء أن يجد رئيس رهبان فى الدير وراهبا فى المسجد، فإن هذه الفكرة مهينة إهانة بالغة من وجهة النظر الإسلامية، لأنها تسخر من الحديث الشهير للنبى القائل بأنه لا رهبنة فى الإسلام. وهكذا، يتبين أن التوازى الشكلى فى العبارة يخفى تناقضا ضمنيا. إن بطلنا المخادع القادر على الخداع قدرته على قول الحق، يخبرنا أنه مستعد للتكيف مع عادات الأديان المنافسة للإسلام، ولكنه فى الوقت نفسه مستعد، وبالدرجة نفسها، أن يلعب دورا تخريبيا داخل الإسلام. بتعبير أوضح، هو مستعد للمراءاة مع دين معاد، بينما يقوم بتخريب دينه الخاص. وبهذا يكون خائنا لمجتمعه؛ شخصا لا تستحق أفعاله من الثقة إلا القدر اليسير الذى تتضمنه أقواله.

وإذا سلمنا بعدم أهلية المتحدث للثقة بشكل عام، فما الذى نستخلصه من خطابه الوعظى ضد مبدأ حرية الإرادة؟ تتضمن المقامة عدة مفاتيح يمكن أن تساعدنا فى وضع أقدامنا على الطريق الصحيح للوصول إلى

كشف معناها. بداية، نقول إن منطق المتحدث مضلل، إذ إنه فى جداله ضد مبدأ الإرادة الحرة يتساءل:

«إن كان الأمر كما تقولون:

خالق الظلم ظالم،

أفلا تقولون: خالق الهُلْك هالك؟»(٤).

ولابد أن برندرجاست قد فهم جيدا أن هذه هى الطريقة الوحيدة لترجمة النص كى يمكن استخلاص درس القضاء والقدر Predestination الذى يعنيه الإسكندرى. غير أن هناك تناقضا كامنا تحت التوازى الشكلى الأنيق فى الجملة. فيوجد هنا توازن بين اسمى الفاعل المتعادلين صوتيا: «ظالم» و«هالك». ولكن الفعل «هلك» يمكن أن يكون متعديا بمعنى يدمّر «يهلك» أو لازما بمعنى يفنى «يَهلَكْ». ومن هنا، فإن اسم الفاعل هذا يمكن أن يعنى نظريا إما مهْلك، «قاتل» (متعد) أو «شخص هالك، فان» (لازم)، وهذا المعنى الأخير هو الشائع. والإسكندرى يستخدم الكلمة بالمعنى الثانى. ولكن ذلك يكشف عن مغالطة فى حجته، لأن المعادل الوحيد فى «المعنى» لكلمة «ظالم» هو كلمة «مُهْلك». وعلى ذلك، منطقيا، فقد كان الواجب أن يقرأ النص كما يلى: «تقولون: خالق الظلم «ظالم»، أفلا تقولون: خالق الهلك «مهْلك»؟» وبالنظر إلى حقيقة أن الله المسندة إليه هذه الجملة، ليس أبدا بمهْلك، من وجهة النظر الجبرية، فإن حجة الإسكندرى تنهار من أساسها. إنها فى الواقع تقوم كلية على التناغم الصوتى للكلمات (فن البلاغيين) وليس على التماسك المنطقى الداخلى.

وبعد سطور قليلة أخرى، يقول الواعظ: «تقول إن الإنسان قد «خير» «فاختار». أبدا!»(٥) وكما ذكرنا، لم يكن الهمذانى مؤمنا بأى مبدأ يدعو إلى الإرادة الحرة المطلقة، لكنه اعتقد فى حرية اختيار محدودة فى أمور تتعلق بالإرادة البشرية. ففى رسالة إلى أبى عامر عدنان بن محمد يستهلها بقوله:

«وأنا شاهد على أنه إذا كان الشيخ والرئيس ـ أطال الله بقاءه ـ قد خيِّر لما اختار فوق ما اختير له»(٦).

وبعد ذلك إشارة واضحة إلى مبدأ الاختيار الذى سبق ذكره فى معرض الحديث عن هشام بن الحكم. وهو لا يعنى الخضوع للقضاء والقدر Predestination، وإنما على الأصح، أن الإنسان قد تكون لديه الحرية فى أن يختار القيام بفعل ما، بينما قد يمنعه القدر من القيام به. وتكشف هذه الفقرة عن إلمام الهمذانى الكبير بهذا المبدأ، الذى كان من مؤيديه كما يبدو. وعلى عكس ذلك نجد موقف الإسكندرى الأكثر تطرفا إلى حد بعيد، لأنه يرفض مبدأ «الاختيار» رفضا قاطعا. وبالتالى، فإن هذا يدل دلالة قوية على أن وجهة النظر التى كان الإسكندرى يدافع عنها تختلف عن وجهة نظر المؤلف، وأن المرجح أن الأخير قصد فى هذه المقامة أن يهجو تطرف النظرة المؤيدة للقضاء والقدر.

ما دلالة أن المتحدث عن «الجبر» قد قُدِّم بصفته رجلا مجنوناً؟ هل هو فى الحقيقة مجنون أم لا؟ يتضمن النص مفتاحا واحدا ذا أهمية كبيرة لحسم هذه النقطة. فعند لقائهم الأول فى المصح، يخبر المجنون عيسى أنه يعلم علما تاما أن الأخير يعتزم الزواج من امرأة من طائفة الخوارج (التى لا يتفق مع أنصارها كذلك). وخلال تأنيبه عيسى على زواجه المرتقب، يشير إلى حديث فى الخطبة: «ويلك هلا تخيرت لنطفتك. ونظرت لعقبك؟»(٧). وسؤاله الذى يعنى، كما هو واضح، أن عيسى يمتلك حرية الاختيار، يتعارض كلية مع حججه السابقة المؤيدة للجبرية. وتأخذ هذه الحجج فى التفكك شيئا فشيئا، حتى تصبح أشبه بهذيان مخبول. ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك. فعندما يعود عيسى إلى بيته يصرح لأبى داوود أنه بالفعل قد خطط للزواج من امرأة من الخوارج، ويبدى دهشته لمعرفة المجنون بهذا الأمر، وهو لم يبح به لكائن حى. فكيف إذن عرف به الإسكندرى؟

لقد كان هناك اعتقاد شائع فى الإسلام فى العصور الوسيطة، وكذلك فى الفولكلور الإسبانى، بأن المجانين يمتلكون قدرة خارقة على التنبؤ، وأنهم قد يصلون إلى الحقيقة[٨]. ولأن المجانين غير مسؤولين عن أفعالهم، فقد كان الناس يتسامحون إزاء تصرفاتهم الشاذة بدرجة تثير الدهشة؛ الأمر الذى دعا بعض العاقلين من أنصار القضايا المغمورة إلى التظاهر بالجنون فى بعض المناسبات ليمكنهم أن يتحدثوا عن خصومهم الأقوياء بحرية أكثر ودون عاقبة. فإذا أغرانا الافتراض بأن الإسكندرى هنا محتال يدعى الجنون كما ادعى من قبل أدوارا أخرى، فإن الجزئية البسيطة التى تضمنتها القصة عن أنه تنبأ بخطة عيسى السرية للزواج، تثبت خطأنا على الفور. نتأكد من هذه النقطة أن الإسكندرى مجنون تماما، وأنه لهذا قد أوتى قدرات خارقة من النوع الذى كان مسلمو العصور الوسيطة يعتقدونه فى المجانين. هنا تنشأ مشكلة أخرى: هل يفهم دفاعه عن الجبرية الذى يتضمنه حديثه على أنه حقيقة صدرت عن مجنون ملهم حلت فيه كلمة الله، أم أن موهبته شيطانية، وبذا ينبغى رفض كلامه؟ لقد أوضحنا من قبل أن حججه متناقضة، وعلى ذلك فلا يمكن أن تكون صحيحة. ولكن، كى نولى هذه المسألة حقها من البحث، دعونا ننظر بعين الفحص إلى أمثلة أخرى للجنون فى المقامات.

فى المقامة «الحلوانية»، نلقى عيسى فى طريق عودته من رحلة الحج، وقد توقف فى المدينة التى تحمل هذا الاسم وتقع شرق بغداد. لقد طال شعره، واتسخ بدنه من السفر، فيقرر أن يستحم ويحتلق. ولبلوغ ذلك يستدعى عبده ويأمره أن يختار له حماما[٩]، وتكون نتيجة ذلك مهزلة من الأخطاء: أولا، يرشد العبد عيسى إلى حمام حيث يقوم اثنان من العمال السفهاء بتدليك جسده بخشونة ودون خبرة، ثم يتعاركان حول من منهما أحق برأسه. ويصل العراك إلى حد التلاكم، ويتم استدعاء صاحب الحمام، فيصدر حكمه بأن رأس عيسى من التفاهة بحيث لا تستحق العراك من أجلها: «وهب أن هذا الرأس تيس. وأننا لم نر هذا التيس!»[١٠]. ويمتلئ عيسى بالخوف والخزى، ويتخذ طريق الفرار. ثم يبدأ يشتم ويسب ويضرب العبد الذى عرضه لمثل هذا الإذلال.

ونجد عناية خاصة بالبنية فى هذه الحادثة. إن عيسى يَقْدم على أنه فى طريق عودته من رحلة الحج. وهذا يعنى، من وجهة النظر المسلمة، أن من حقه أن يحظى بالاحترام والتكريم مثل كل من أدى فريضة الحج إلى الأراضى المقدسة. ولكن الأمر ينتهى به إلى أن يلقى معاملة خشنة، ويهان على أيدى حفنة من المتوحشين؛ وبذلك يكون حقه الطبيعى فى التكريم قد أنكر عليه. وفى بداية القصة نجد عيسى متسخ البدن، وإن كان طاهر الروح. وفى النهاية يظل كما هو متسخ البدن. ما سبب هذا الإخفاق؟ مرة أخرى يعطينا النص مفاتيح معينة للحل: عندما يطلب عيسى من عبده أن يختار له حماما فإنه يعطيه التعليمات الآتية:

«ليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة. طيب الهواء. معتدل الماء»[١١].

وهذه المتطلبات لا تتضمن أى ذكر للخبرة، والثقة، أو لدماثة خلق صاحبه وعماله؛ بتعبير آخر، فإن تمييز عيسى بين الحمام الجيد والسيئ يقوم على معايير سطحية. ويعود العبد الذى تلقى مثل هذه التعليمات الهزيلة، ويعلن: «قد اخترته (الحمام) كما رسمت»[١٢].

فالعبد الذى تلقى توجيهات خاطئة من سيده يتخذ اختيارا خاطئا. مع ذلك، فبعد وقوع الحادثة يعتبر مسؤولا ويُسب ويُضرب. وتبين هذه الجزئية أن السيد يرفض قبول مسؤوليته عن أوامره غير الملائمة، ويلقى اللوم على العبد الذى ضلله بنفسه. علاوة على أنه عندما يسب العبد العاجز ويضربه، يضع نفسه تماما فى المستوى نفسه

لصاحب الحمام الفظ الذى سبق أن سبه. وهكذا يسوقه تهربه من المسؤولية إلى أن ينتهى وهو على القدر نفسه من القذارة، أخلاقيا، كما كان بدنيا. ولا يكون لرحلة الحج التى قام بها أى نفع روحى له.

ونظرا لإخفاقه التام فى محاولة الاستحمام، يقوم عيسى بطرد عبده وإحضار آخر، يأمره قائلا: «اذهب فأتنى بحجّام يحط عنى هذا الثقل»[١٣]. ومرة أخرى يخلو الأمر من أى إرشادات خاصة كالمهارة. ولكن عيسى يستقبل «رجلا لطيف البنية. مليح الحلية. فى صورة الدمية فارتحت إليه»[١٤]. ومرة أخرى، نجد أن حكمه مبنى على المظاهر كلية. ويتضح أن الحلاق مجنون بقدر ما هو ثرثار. لقد استؤجر ليحلق رأس عيسى، ولكنه بدلا من ذلك، يشرع فى نقاش طويل مع مؤجره. وتتحول المحادثة منذ بدايتها تقريبا إلى حوار من طرف واحد، يطلق الحلاق المجال فيها لحبل لا ينتهى من الاستنباطات غير المترابطة. وتكون النتيجة إخفاقه فى حلق رأس عيسى. وأخيرا يعتذر بالكلمات الآتية: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل، لكنت قد حلقت رأسك»[١٥]. ولقد سبق أن أوضحنا أن الأشعرية كانوا يعتقدون أن القدرة على القيام بفعل يخلقها الله فقط فى لحظة الفعل نفسه، وليس قبلها. وهكذا تكون جملة: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل» مساوية لقول: «لو كان الإنسان يمتلك حرية الإرادة»، وهو وضع لا يتمتع به المجنون. ولكن فى هذا السياق (وهو فى العادة سياق يخبرنا أن القول قصد به السخرية) تبين بوضوح النظرة الانتقادية التى ينظر بها إلى مبدأ الجبرية Deterministic الذى يؤمن به الأشعرى، وكذلك الحلاق المجنون؛ إذ إن التبرير الثيولوجى الذى يقدمه الأخير لفشله فى القيام بواجباته الحلاقية هو على الأرجح قضية الذروة فى حبل الاستنباطات غير المترابطة الجنونية. فوق ذلك، فإن الحلاق غير القادر على حلق الرؤوس يمثل من وجهة النظر العملية، تناقضا عجيبا فى التعبير. مع أن السبب الحقيقى لعدم قيامه بواجبه هو أنه يتكلم كثيرا. وهكذا، وعلى غرار النمط البيكاريسكى، نجد أحد المبادئ الرفيعة فى الفكر الدينى يوضع موضع تشكك، ويعرض بطريقة توحى بأنه بلا معنى.

والآن، يجدر بالقارئ أن يتخيل نفسه فى موقف عيسى: لقد فقد ماء وجهه لتوه فى شجار فظ فى حمام عام، حول من هو صاحب الحق، مجازيًا، فى رأسه. والآن يتعرض لثرثرة بلا معنى من رجل مجنون، يلوح بموسى حاد فى يده. وهكذا، فليس مستغربا أنه عندما يتوقف الهذر ويعرض الحلاق أن يبدأ فى حلاقة رأس عيسى، يرفض الأخير: «فبقيت متحيرا من بيانه فى هذيانه. وخشيت أن يطول مجلسه فقلت: إلى غد إن شاء الله»[١٦]، وهذا لا يقوله عيسى بصراحة. وما يبدو واضحا من مقارنة هذا الحدث بالحدث السابق، هو أنه يخاف أيضا أن يفقد رأسه ثانية، ليس مجازيا هذه المرة، وإنما «حرفيا» وبمعنى الكلمة. وهكذا، فعندما يصبح الحلاق، أخيرا، على استعداد لأداء مهمته، يمنع من ذلك. ويبقى عيسى غير مغتسل وغير حليق.

ولسنا فى حاجة للقول بأنه قد تبين أن الحلاق ما هو إلا الإسكندرى الذى يظهر فى هذا المثال أيضا، وكأنه يعانى من نوبة جنون حقيقية، وليس ادعاء (فلو كان مدعيا، ما الذى يجنيه من فشله فى أداء عمله؟)، إذ إن أهالى حلوان يخبرون عيسى أن «هذا رجل لم يوافقه هذا الماء. فغلبت عليه السوداء. وهو طول النهار يهذى»[١٧].

إذا ما لحظنا العناصر الرئيسية فى هذه المقامة ذات القسمين، التى تتفق مع ما فيها من نقاط ثيولوجية ضمنية، نجد أن عيسى يمارس إرادته الحرة ويختار أن يغتسل بعد رحلته، ولكنه يترك اختيار الوسائل لإنجاز ذلك إلى اثنين من العبيد غير مؤهلين لذلك البتة. واتباعا لمشورته السيئة، يتخذان اختيارات سيئة، لأنهما، مثله،

تضللهما المظاهر الخارجية. ونتيجة لذلك تخيب مقاصد عيسى. وهنا نأتى إلى صلب المشكلة: من وجهة النظر الجبرية قد يمكن التسليم بأن الإنسان برغم أنه يستطيع أن يقترح، فالله فى النهاية هو الذى يدبر؛ قد يختار المرء أن يحتلق، لكن نجاح اختياره يتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فقد حرص مؤلف المقامة جيدا على أن يبين أن عيسى قد قام باختيار سيئ فى كل حالة. وعلى ذلك، فيجب أن يتحمل قسطا من المسؤولية عن إحباطه فى النهاية.

وعلى عكس ذلك، يمكننا أن نفترض واثقين أن الإسكندرى، لأنه مجنون، لا يعد مسؤولاً عن أفعاله. فليست لديه القدرة على التفكير المنطقى ولا على أداء عمله. ومع ذلك، فعندما يصبح مستعدا لذلك فى النهاية، ينثنى عزمه، ليس بإرادة من الله، أو من القدر، وإنما من عيسى الذى يرفض خدماته. هنا لا يرد ذكر للقضاء والقدر فى المقامة، وإنما نجد أن المجنون فقط كان قد استشهد به من قبل. وهكذا، ففى حين أن المجنون ينظر إلى الحياة من خلال منظور جبرى، نجد المؤلف يستشهد فقط بالمسببات الطبيعية (فالإسكندرى مجنون لأن الطقس لا يلائمه؛ وعيسى يفشل فى الاغتسال بسبب المعاملة الفظة التى يلقاها من عمال الحمام؛ ويرفض حلاقة رأسه بسبب خوفه من الحلاق المجنون الذى يشهر الموسى فى يده).

تعد هذه المقامة، فى آخر الأمر، فحصا لمبدأ «الاختيار» الذى يميز، كما رأينا، بين المناطق التى تقع فى نطاق سلطان الإرادة، والأحداث التى تقع للمرء، وليس له سلطان عليها[18]. المرء يستطيع أن يختار أن يغتسل، ولكن النتيجة تتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فهذه العوامل الخارجية يمكن، إلى حد ما، أن تخضع لقرارات المرء الحكيمة أو الحمقاء. فالرجل الحكيم، كما يريد المؤلف أن يقول، يقيم قراراته على قيم متينة، بينما الأحمق يقيمها على مظاهر خادعة.

مع ذلك، فالمجنون يمثل مشكلة، لأنه أحمق رُفع إلى الدرجة القصوى. وقد رأينا مثالين فى المقامات، يظهر فيهما الإسكندرى مجنوناً حقيقياً. ونراه من خلال العمل كله، يبث فى تعاليمه المبرمجة أن الجنون والحماقة يستحقان احتراما أعظم مما يستحقه العقل والمنطق. هكذا يقول متعجبا فى المقامة «المكفوفية»:

«زَجِّ الزمـان بحـمق
إن الزمـان زَبِون
لا تُكْذَبن بعـقل
مـا العـقل إلا الجنون[19]

وفى المقامة «القردية» يضيف:

بالحـمق أدركت المنى
ورفلت فى حلل الجمال[20]

وفى «المجاعية» يقول مباهيا:

سَخُفَ الزمـان وأهله
فركبت من سخفى مطية[21]

ويضيف فى المقامة «المطلبية»:

أنا جـبـار الزمـان
لى من السخف معانى[22]»

واستنادا إلى الافتراض الصحيح بشكل شامل، وهو أن «أحدا لا يستطيع أن يبنى قصره على الاعتقاد بأن الحمق جدير بالثناء»[23]، لا مفر من أن نستنتج أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندرى تصويرا تهكميا، باعتباره مخلوقا مضلَّلا. وهو فى أحسن حالاته مخطئ بحمق، وفى أسوأها مريض بالجنون. والحاسة الفائقة التى يتمتع بها مع الجنون فى «المارستانية» لا تتعلق بالجنس البشرى بشكل عام، كما أنها ليست وحيا إلهيا (يطلق على صاحبه فى العربية تعبير المجذوب)، وإنما هى نوع من الاستحواذ الشيطانى، وهو ما يعنيه ضمنا وصفه «بالمجنون».

وهكذا، يصح أن نفترض أن آراء الإسكندرى عن القضاء والقدر، المفرطة فى البساطة، المتطرفة، المتناقضة، ليست هى أبدا آراء المؤلف. فعلى عكس مقولة الهمذانى التى سبق ذكرها: «لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه». نجد الإسكندرى لا يكف عن لوم القدر على تعاسته، ثم يسخِّر هذه الحجة لتبرير فساده هو. ومن الأمور ذات المغزى أن السلبية تجاه ضربات القدر، التى يدينها المؤلف بصراحة فى كتاباته غير القصصية، هى بالتحديد الخاصية نفسها التى تحوز إعجاب عيسى فى الإسكندرى، إذ يقول فى المقامة «الأسدية»:

«كان يبلُغنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النُّفور وينتفض له العصفور. ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة. ويغمض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسأل الله بقاءه. حتى أرزق لقاءه. وأتعجب من قعود همته. مع حسن آلته»(٢٤).

هذه الاعتبارات تجعل من المحتمل جدا أن يكون المؤلف قد قصد أن تقرأ الخطبة اللاذعة للإسكندرى ضد مبدأ حرية الإرادة التى ألقاها فى المصح، من وجهة نظر تهكمية، مع إلماحها، فى الوقت نفسه، إلى أن الهمذانى يعارض المواقف المتطرفة والتبسيط المفرط للأفكار الدينية فى عصره. ليس الأمر أنه يرفض الجبرية رفضا جاهزا (هل المجنون مسؤول عن أفعاله؟) ولكنه، بالأحرى، يرى جدلية «حرية الإرادة/ الجبرية» كما هى عليه من مفارقة. كما أن اهتمامه الأكبر ينصب على نتائجها العملية أكثر مما ينصب على تشعباتها النظرية التى لا نهاية لها. إن الهمذانى يدرك أن الثيولوچيا قد فشلت بشكل محزن فى تقديم نظرية صحيحة، ولذلك فهو يولى ظهره للنظريات. وعلى المستوى العملى يدين الفكرة التى تقول إنه إذا نظر إلى الحياة من منظور جبرى، فإن الإنسان يكون حراً فى اتباع غرائزه الأنانية بدلا من السعى لزيادة الخير على أرض الله. إن الدعوة المفتوحة إلى الانتهازية، التى توجهها الجبرية إلى القارئ الغفل (وهى دعوة قبلها الإسكندرى قبولا تاماً) لا يمكن أن تؤدى إلا إلى الجنون، ويرفضها مؤلف المقامات رفضا قاطعا.

إن الإسكندرى الذى يظهر مجنوناً فى المقامة «الحلوانية»، ضحية قوى عليا، وهو لذلك غير مسؤول عن أفعاله، لأن الفكر الدينى الإسلامى ميز بين الأشياء التى تقع للمرء، والتى يكون «للاضطرار» اليد العليا فيها، والأمور التى تحكمها الإرادة، حيث يكون هناك مجال «للاختيار». مع ذلك، فإن الخطأ الذى ارتكبه يتمثل فى تطبيقه مفهوم «الاضطرار» فى لحظات من التجلى، على مناطق يحكمها «الاختيار». وهذا يتيح له أن يتهرب من مسؤولية إخفاقه وأخطائه. وبرغم أن أسلوبه هذا قد يريح ضميره، إلا أنه يفشل فى إقناعنا بمتانة حججه.

الهوامش:

١ ـ المقدمة

(١) الترجمات مبينة فى Die europaischen Ubersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17 Jahrhunderts (Graz, 1956), M. Steinschneider.
ويوجد ملخص باللغة الإنجليزية للدراسات الخاصة بالموضوع فى القرن التاسع عشر فى H.A.R Gibb, «**Literature**», T. Arnold and A. Guillaume (eds), «**The Legacy of Islam**» (Oxford, 1931) 180-209.
وقد قام فرانز روزنتال Franz Rosenthal بمراجعة هذه المقالة وتحديثها. (2d ed. Oxford, 1974), ed. J. Schacht and C.E.Basworth, 318-349.
وحول الترجمة فى إسبانيا، وتأثيرها على النثر الإسبانى، انظر:

A. Galmés de Fuentes, «**Influencias Sintacticas y estilisticas del árabe en la Prosa medieval castellana** (Madrid 1956).

(٢) كان إ. بلوشيه E. Blochet أول من بدأ الحاجة المؤيدة للمصادر الشرقية التى أثرت فى دانتى وذلك فى:

Les sources Orientales de la Divine Comédie (Paris 1901).

وتبعه م. أسين بالاسيوس فى: **La escatalogia musulmana en la Divina Comedia** (Madrid-Granada, 1943).

وبراهين أخرى قدمها إ. سيروللى E. Cerulli, Il «**Libro della Scala**» e la questione delle fonti arabe-spagnole della Divina Commedia (Vatican 1949).

وأيضا: J. Manoz Sendino, **La Eskala de Makama: Traducción del á rabe al castellano**, latin y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio (Madrid 1949).

وينبغى التأكيد أن أحدا من المؤلفين المذكورين لم يجادل فى أن دانتى قد قرأ النصوص العربية الأصلية. بل إنهم قاموا بالتنقيب عن كل مصادره المحتملة، وثبت أن الكثير منها عبارة عن ترجمات من العربية. ويلخص ف. روزينتال، فى حذر، الجدل الذى ثار حول دانتى على النحو التالى: إذا كان هناك برهان وثائقى وليس مجرد احتمال، على أن دانتى قد قرأ عملا مترجما عن «المعراج»، فإن هذا المثال الأعظم الوحيد للتأثير الإسلامى على الأدب الغربى يتحول من الاحتمال إلى الترجيح بل إلى اليقين. والفرضية التى قدمها بلوشية وأسين بالاسيوز لا تنطبق على نصوص المعراج، إلا أن هذين الكاتبين قد قاما بمناقشة وتحليل كثير من المصادر الإسلامية الأخرى سواء بالعربية أو الفارسية.

(٣) نشرت ثلاث مقامات أندلسية من تأليف الأشترقوى Al-Ashtarquwi فى **I. Asso del Rio, Bibliotheca Arabico-Argonensis** (Amesterdam 1782).

والرأى القائل بأن **كتاب الحب الجميل** لجوان روى عبارة عن مجموعة مقامات عربية شكلا ولكن بمضمون مسيحى، قد طرحه ف. فرنانديز جونزاليس F. Fernandez y Gonzalez,

«**Influencias de las lenguas letras orientales en la cultura de los pueblos de la peninsula Iberica**», Discuros leidos ante la Real Academica Espanola (Madrid 1894).

وقد ظل الرومانسيون يتجاهلون هذا الرأى طوال سبعة وستين عاما إلى أن قامت ماريا روزا ليدا دى ملكيل Maria Raza lida de Malkiel بإعادة دراسته فى:

Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina» (Ilinois Studies in Language and Literature), 49 (1961-1963), 1-106.

وقد أكدت ليدا دى ملكيل أنه من الممكن أن يكون فن المقامة العربية قد وصل إلى الكتاب المسيحيين عن طريق التقليدات العبرية التى قام بها الحريزى Harizi (Tahekemoni) وجوزيف بن مير زابارا Joseph ben Meir Zabara، **كتاب البهجة**، «**The Book of Delight**». وبينما لم يتبعها أحد من الباحثين فى هذا الطريق، نجد جرير بن حيدر فى: **أدب المقامات ورواية البيكاريسك** (Makamat Literature and the Picaresque Novel) **Journal of Arabic Literature,5 (1974)** ينكر وجود أى تأثير على البيكاريسك الإسبانى، إلا أن دراسته مختلة أساسا بسبب عدم فهمه المعنى الأساسى لمفهوم «البيكاريسك»، فهما صحيحا، فادخاله «**الأوديسة**، و**قصائد ميوسيد**» **Poema de Mio Cid** فى هذا النوع الأدبى اعتمادا على أن أبطالهما من الرحالة، غير مقبول. وتعريفه للبيكاريسك، الذى اقتبسه عن عمل لألكسندر باركر Alexander Parker (وقد بطلت اليوم الآراء المتضمنة به)، تعريف يعارضه الآن باركر نفسه. أما ر. أرى R. Arie فيستخلص وجود تأثير محتمل على البيكاريسك الإسبانى، ولكنه لا يقدم دليلا على ذلك، **ملاحظات على المقامة الأندلسية**، **Notes sur la maquma andalouse** هيسبيريز Hespéris ٩، (١٩٦٨) ٢٠١ ـ ٢١٧. ويقدم هـ. نيما H. Nemah فى مقالته، **المقامات الأندلسية**، جورنال أوف أرابيك ليترتشر، ٥ (١٩٧٤) ٨٣ ـ ٩٢، دراسة موثقة للأعمال الأندلسية التى تحاكى بديع الزمان والحريرى. لكنه لا يتطرق إلى مسألة التأثير.

(٤) طرحه أول مرة فى القرن السادس عشر ج. باربيرى G. Barbieri:

, Dell'origine della poesia rimata, ed. G Tiraboschi (Modena 1970).

ومن الدراسات المهمة الحديثة:

R.Boase, **The Origin and Meaning of Courtly Love : A Critical Study of European Scholarship.** (Manchester, 1977), and M.R. Menocal, **Close Encounters in Medieval Provence: «Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry»**, Hispanic Review, 49 (1981), 43-64.

(٥) أثار هذا الرأى أول مرة ج. ريبيرا J. Ribera،

«Huellas, que aparcen en los primitivos Historiadores Musulmanes de la peninsula, de una poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucia en los siglos Ixyx»

Historiadoves Musulmanes de la peninsula, de una poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucia en los siglos Ixyx»

Discursos Leidos ante la Real Academia de la Historia (Madrid 1915).

وقد بحثه حديثا، دون أن يصل إلى نتائج قاطعة: ل. عبدالبديع،

«La epica árabe y su influencia en la epica castellana», (Santiago, Chile 1964); J.T. Monroe, «A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem: The Urjuza of Ibn Abd Rabbihi of Cordova», **Journal of the American Oreintal Society** 41 (1971); F. Marcos Marin, **Poesia Narrativa árabe y epica Hispanica** (Madrid 1971); A. Galmes de Fuentas, Epica árabe y epica castellana (Barcelona 1978).

(٦) من الأعمال العديدة عن الصوفية وعلاقاتها بالتصوف الإسبانى لأسين بالوسيوس Asin Palacios، انظر بوجه خاص، **El Islam cristianizado: estudio del «Sufismo a Través de las obras de Aben arabi de Murcia»** (مدريد ١٩٣١) و **Huellas del Islam** (مدريد ١٩٤١)؛ و **«Un Precursor Hispanomusulman de San Juan de la Cruz**، الأندلس 1، (١٩٣٣)، ٧ ـ ٩٧.

وقد عارض ب. نويا P.Nwya نظرية أسين، «ابن عباد الروندى وجان دى لاكروس» الأندلس، ٢٢ (١٩٥٧) ١١٣ ـ ١٣٠. وفى وقت أحدث، أثار الموضوع مرة أخرى لوس لوبيز ـ بارالت Luce López-Baralt، فى:

San Juan de la Cruz y la concepción Semitica del lenguaje poético.

(رسالة دكتوراه لم تنشر ونوقشت فى جامعة هارفارد ١٩٧٤)، ويعتقد لوبيز ـ بارالت أن أسلوب سان جون الشعرى يدين لشعر التصوف الإسلامى.

(٧) **«Avicenna's Risala fil-i´sq and courtly love», Journal of Near Eastern Studies,** II (1952), 237-238.

(٨) انظر: على سبيل المثال: G.N. Sandy,

«Recent Scholarship on the Prose Fiction of Classical Antiquity», The Classical World (1974) 321-359; E.W. Naylor, G.B. Monypenny, A.D. Deyermond, **«Bibliography of the Libro de buen amor Since 1973»,** La Caronica, 7 (1979) 123-135; J. Jaurenti, **Bibliografia de la literatura picaresca** (Metuchen, N. J. 1973); A. Blackburn, **The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Navol** 1554-1954 (Chapel Hill, 1979) 239-262; Joseph V. Ricapito, **Billiografia vazonada y anotada de las obras maestras de la picaresca espanola** (Madrid, 1980).

(٩) م. ر. ليدا دى ملكيل، المرجع السابق ذكره، ١٨ ـ ٥٠، وأيضا:

P. E. Perry, **The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origins** (Berkely 1976) 206-210.

ويبين بيرى أن هناك تشابها كبيراً بين **ساتيريكون** لبترونياس والمقامات العربية، ولكنه يتحفظ فى الادعاء بوجود صلة وراثية.

(١٠) باستثناء جرير أبو حيدر، المرجع السابق ذكره، فدراسته تمتلئ بالمفاهيم الخاطئة عن الأدب الإسبانى وفن البيكاريسك. لذا لا يمكن الاعتماد عليها.

(١١) دراسة محمد عبده القيمة: **مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمذانى**، طبعة ثانية، (بيروت ١٩٠٨)، (لخصت فيما بعد)، ويعترف المؤلف نفسه فى المقدمة أنه قد تم تهذيبها. فقد قام بحذف مقامة ونصف، وغير بعض الكلمات فى العمل كله بحجة أنها فاحشة. ويقوم حالياً البروفيسور بيير أ. ماكاى، (الذى كان ذا عون كبير لى فى كثير من النقاط) بمقارنة جميع مخطوطات مقامات الهمذانى تمهيدا لإصدار طبعة نقدية حاسمة. أما المقامات الأندلسية لمؤلفها (أشترقوى) Ashtarkuwi، التى شرحها هـ. نيما H. Nimah، المرجع السابق، فمازالت مخطوطة فى معظمها. وقد طبعت ثلاث مقامات فقط من مقاماته الخمسين مع ترجمة لاتينية قام بها إ. أسو دل ريو I. Asso del Rio، Op. cit.، فى القرن الثامن عشر.

(١٢) قارن ما تنبأ به كلوديو جيلان Claudio Guillén: «سوف يكون البحث عن الكليات من المهام الرئيسية للدراسات الأدبية فى المستقبل، كما هو بالنسبة للدراسات اللغوية اليوم. وثانيا، فإن هذا البحث سوف يتوقف على استيعاب كم كبير من المعرفة المتعلقة بالآداب غير الغربية، أو بالتعبير الأكاديمى، على عمل دارسى الأدب المقارن الذين دربوا باعتبارهم مستشرقين،

Literature as System: «Essays Toward the Theory of Literary History' (Princeton 1971) 114.

(١٣) و.ج.برندرجاست W.J. Prendergast، **مقامات بديع الزمان الهمذانى: مترجمة عن العربية مع مقدمة وملاحظات، تاريخية ولغوية** (لندن ١٩١٥)، **The Maqamat of Al-Hamadhani: Translated from the Arabic with an Introduction and Notes.** ويبين فيها أوجه التشابه فى الأسلوب بين المقامات وبين **كاساندرا** Cassandra من تأليف ليكوفرون Lycophron، معتمدا على نزوع الأسلوب نحو الغموض بشكل عام. ويشير أيضا إلى أوجه تشابه بينها وبين المايم الإغريقى. ومما يدل على أن تعبير مايم كان معروفا للعرب استعمالهم لكلمة «مومس»، ومعروف أن عملية تأليف ديالوجات هزلية أو ترفيهية قد انتقلت من اليونانية إلى السوريانية ثم العربية» (المرجع السابق ٢٢) وقد قيل إن الكلمة العربية المقتبسة «مومس» مشتقة من الكلمة الأتيكية Attic «ميماس» mimás (ممثلة المايم). ويبدو أن الجذر «mim-» قد تغير فى عدد من لغات البحر الأبيض المتوسط إلى mom- فى الكلمة الدالة على المايم mime (فى اليونانية mômos، والفرنسية momeur، والإسبانية momo، والإنجليزية mummer). فإذا أضيف لهذا الجذر المعدل، المقطع الأخير الدال على التأنيث فى اليونانية المتوسطة issa-، يتكون لدينا كما أعتقد الأصل اليونانى للشكل العربى للكلمة.

(١٤) إشارات نصية خاصة إلى أوفيد أو **«فن الهوى»** فى L.B.A.، **كتاب الحب الجميل**: المقطوعات ٤٢٩، ج ٤٤٦، ٥٢٧، ٥٤٤ ف ف.، ٦٠٠، ٦١٢، ٦١٦ ـ ٦٢٠، ج ٦٧٤، ج ٦٨٩، ١١٣٣.

(١٥) لا ينبغى خلط المصادر الأدبية مع الحقائق السوسيولوجية، أى الاتصال بين المسيحيين والمسلمين واليهود فى إسبانيا العصور الوسطى على أساس الحياة اليومية، الذى يستدل عليه من L.B.A.، **كتاب الحب الجميل**، ١٥٠٨ ـ ١٥١٢ (حيث يبين المؤلف معرفته باللهجة العربية الأندلسية)، ١٢٢٨ ـ ١٢٢٩ (ويتضمن إشارة محتملة إلى الأغنية الشعبية العربية ـ قلبى بقلبين قلبى عربى)، و١٥١٣ ـ ١٥١٧ (حيث يكشف المؤلف عن معرفته بالموسيقى العربية والآلات الموسيقية العربية). إلا أن ذلك لا يثبت شيئا عن معرفته بنص فى صعوبة المقامات التى يرجح أنها لم تكن معروفة إلا لقلة عالية الثقافة من العرب.

٢ ـ النوع والنوع المضاد

(١) **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus furtunas y adversidades.**

تأليف إ.و. هيس E.W. Hesse وهـ.ف. ويليامز H.F. Williams, (Madison, 1977) vii-viii.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤ ـ ١٥.

(٣) M.A.، ص ٢٥٨ ـ ٢٦١؛ ص١٨٧ ـ ١٨٩.

(٤) أوضح عبدالفتاح كيليطو ذلك فى، **النوع الأدبى: المقامات** Séance **مقدمة**، **دراسة إسلامية**، ص٤٣ (١٩٧٦) ص٢٥ ـ ٥١ خاصة ٣٨. ويستنتج كيليطو بالطبع الشكل التاريخى المشتق والمسمى «بالخبر» فى طائفة الحديث.

(٥) فى حالات قليلة تتغير هذه الصيغة إلى «قال عيسى بن هشام: (....)».

(٦) Yaqut, Irshad, ed D.S. Margoliouth, E.J.W. Gibb Memorial Series, (Leiden, 1907-1927) v1, 1, 94.

(٧) انظر على سبيل المثال: A Shi'ite Anthology, ed. and trans. W.C. Chittick (Albany, N.Y.) 1981.

(٨) المرجع السابق ذكره، ص٤٨ وانظر أيضا :

Vladimir I. Propp, **Morphology of the Falktale**, ed. S.P. Jakobson; trans. L. Scott (Bloomington Ind. 1958).

(٩) وفقا لمعايير الحصر التى وضعتها فإن المقامات ٦ ـ ٧، ٢١ ـ ٢٢، ٣٠ ـ ٣١، ٣٥ ـ ٣٦، ٣٨، ٤١ ـ ٤٣، ٤٨ ـ ٥١ من طبعة MA ، أو ١٤ مـن ٥١ (٤٥, ٢٧٪) تعتبر شاذة.

(١٠) حذفها متعمد، وسنناقش مغزى غيابها فى ما يلى.

(١١) عن التركيب الحلقى Ring Composition بشكل عام انظر الببليوجرافية المفيدة التى وضعها ج.د.نايلز J.D. Niles، «التركيب الحلقى Ring Composition وبنية بيوولف Beowulf, **PMLA** ٩٤ (١٩٧٩) ص٩٢٤ ـ ٩٣٥. وقد ناقش صلاحية المنهج ر.ج. بترسون R.G.Peterson:

Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature, **PMLA**, 91 (1976) 367-375.

وطبق المنهج على الأدب العربى: ج.ت.مونرو G.T. Monroe ، **بناء الموشح العربى**، أدبيات، ١ (١٩٧٦) ص١١٣ ـ ١٢٤؛ **ومقدمة نقدية لدراسة عن ابن قزمان: الشاعر الجوال**، cit, ed.، وأيضا ب. د. مولان P.D. Molan:

Sinbad the Sailor: «A commentary on the Ethics of Violence», **Journal of the American Oneintal Society**, 98 (1978) 237-247.

ويرى بترسون أن التركيب الحلقى غير مقصود، وأن أيا من الكتاب الغربيين الذين درسهم لم يكن واعيا بالطريقة الدائرية التى كان يؤلف أعماله بها. ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للعرب: فالهمذانى يقول فى رسالة إلى صديق له: «أما عن كتابتك، فأسلوبها مسهب، وموضوعاتها بليغة، «بينما بدايتها تتصل بنهايتها، ونهايتها متواصلة مع بدايتها»، وبين الاثنتين تتدفق مياه جارية (....)». «**رسائل الهمذانى**» تحرير أمين هندى، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨) ص١٦٧.

(١٢) المرجع السابق ذكره، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١٣) MA، ١٣٨؛ ص١٠٥. هنا وفيما يليه، اتبعت طريقة الاستشهاد بالترجمة الانجليزية الرائعة لبرندرجاست. ومع ذلك، فلم أتردد فى تعديل بعض النقاط الصغيرة هنا وهناك، كلما شعرت أنه على خطأ فيها، أو أن نسخته لا تفى بما يدعم حججى من ظلال المعانى فى النص العربى. فى أحد المواضع يقول عيسى: «اعتاد أن يصلنى من مقامات الإسكندرى ومقالاته ما يصغى إليه النفور. وينفض له العصفور (...) وأنا أسأل الله بقاءه، حتى أرزق لقاءه (...)». (MA، ٣٣؛ ص ٤٠). تعد علاقة المعلم بالتلميذ من أهم سمات هذا النوع الأدبى. وعن طريق الحريرى وصلت إلى الحريزى، الذى نجد أن تلميذه هيرمان الإزرائى Herman the Ezrahite يسعى إلى المعلم/ المتشرد حبر Heber الكينى Kenite، قائلا: «عندما سمعت حديثه وصفاء مبادئه، أردت أن أكتشف ما إذا كانت حكمته فى قوة بلاغته». (يهوذا الحريزى، طبعة تاكيمونى Tahkemoni وترجمة ف.إ.ريشير V.E.Reichert، حيروزالم، ١٩٧٣ص ٢، ٧٨). وهذه العلاقة المعكوسة تشبه تلك التى قام فيها دون أمور Don Amor بإغواء جوان روى أخلاقيا فى LBA ، **كتاب الحب الجميل** ، ١٨١ – ٥٧٥، وتبعته دونا فيوس فى ٥٧٦ – ٦٥٢.

(١٤) تشينرى Chenery، المرجع السابق ذكره، ص١، ١٠٤ ـ ١٠٥. ويقول الحريرى عن عمله: «كتبتها كلها على لسان أبى زيد السروجى، بينما نسبتها إلى الحارث بن همام من البصرة». (المرجع نفسه، ص١٠٦). وكذلك الحريزى: «وجميع كلمات هذا الكتاب وضعتها على لسان هيمان الإزرائى، وباسم حبر الكينى، أسسها وبنيتها، رغم أن أحدا منهما لا يحيا بين جيلنا، وكل ما ذكرته باسميهما لم يكن ولم يحدث أبدا، ولا يعدو أن يكون ابتداعا». تاخيمونى المرجع السابق، ص١، ٤٠). إن المشقة التى يتكبدها الحريرى والحريزى ليبلغا القارئ أن عمليهما مجرد ابتداع، تعد تحذيرا للقارئ من أن شكل الحديث/ الخبر الذى يصوغان فيه العمل إنما هو حيلة أدبية، وأنه لا يجب أن تؤخذ أعمالهما مأخذا حرفيا. أما الهمذانى فهو أكثر براعة: إذ يتركنا لنستخلص هذه النتيجة من كثرة التناقضات فى النص الذى ألفه.

(١٥) ف. ستنجاس F. Steingass

The Assemblies of al -Hariri: Translated from the Arabic with Notes, Historical and Grammatical (London 1898) P. 11 - 175.

لاحظ الترتيب التصاعدى من حيث الأهمية للفقرات المذكورة: ١ ـ خرافات لقمان. ٢ ـ القرآن. ٣ ـ الذهب. ٤ ـ تعاليم السروجى. ويدل هذا النظام على عكس للقيم حيث يعلو الذهب على القرآن بينما يتربع الكذب والخداع على القمة!

(١٦) «La vida de Lazarillo», ed. cit (my translation)

وانظر : أيضا ملاحظاتى حول عبادة الشيطان فى شعر ابن قزمان .

«Prolegomena to the Study of Ibn Quzman», P. 89-90, and n. 35.

(١٧) إن حقيقة أن جرجان فى هذه الفقرة كانت تتحدث الفارسية فى معظمها، وأن الثقافة العربية قد تغلغلت فقط فى المدن العليا، وأن المتناقشين هم من أصحاب المتاجر وليسوا من العلماء، توحى بأن اجتماعات عيسى الأدبية كانت نوعا ما مسألة تظاهر؛ جماعة مناقشة المؤلفات الكبرى!

(١٨) MA، ٩، ص٢٦. من المثير للسخرية أن الشاب قد ظهر أنه على عكس ما يبدو تماما: فهو يعرف ولكنه لا يفهم.

(١٩) أدين بالفضل لـ س. جيلين (مرجع سابق، ص٨٠) C. Guillén بفكرة شبه اللامنتمى half-outsider فى البيكاريسك.

(٢٠) MA، ١٠ ـ ١١؛ ص٢٧. أ.ج. أربيرى CF.A.G. Arberry:

The Seven Odes: The First Chapter in Arabic Literature (London-New York 1957) 39-41.

وذلك لمعرفة آراء البلاغيين العرب فى العصور الوسيطة عن امرئ القيس.

(٢١) بهذا ، فإن الفعل العربى «تغير» يحمل عادة معنى الانتقاص مما يوحى بالانحدار أو التحلل: «تغيره (...) تبدل أو تحول فى نكهته أو غيرها إلى الأسوأ؛ أو ساء؛ أصبح فاسدا، تالفا، متعفنا، ملوثا، كريه الرائحة إلخ»، إ.د. لين E.D. Lane ، معجم عربى ـ إنجليزى (لندن، ١٨٧٧، ١، ٦، B ٢٣١٥).

(٢٢) MA، ١٢؛ ص٢٩.
(٢٣) للتعليق على هذا الرأى انظر ما بعده (٧) : **Rending the veils of obscuirty**
(٢٤) Loci cit. المتحدث يعنى بالطبع أنه عضو فى جماعة بنى ساسان، أو الأخُوَّة بين الشحاذين. ويظن التجار خطأ أنه من سلالة البيت الملكى بساسان وقد أخنى عليه الدهر، فالكلمات تستخدم بحيث تقصد التضليل فى المعنى.
(٢٥) يوصف الغريب بأنه «صبى» فى بداية المقامة. وإذا كان لنا أن نفهم تعبير «العجوز» بالمعنى الحرفى وبأنها زوجته، فإن هذا الموقف ما هو إلا بداية سلسلة طويلة من التضاربات التى يتضمنها العمل.
(٢٦) يزخر أدب البيكاريسك بشخصيات أدبية مدعية. ونذكر إيمولبوس Eumolpus لبترونياس، صاحب الاسم الساخر الذى يعنى «غنى ـ جيدا»، وتشوسر بوصفه بطلا لـ«**حكايات كنتربرى**» الذى يضطر الصمت فى منتصف حكايته غير المحتملة «رواية سير توباز»، وابن قزمان الذى، بوصفه شخصية أدبية، يتباهى بنقاء أسلوبه، وهو ما ينفيه استخدامه للعربية الدارجة.
(٢٧) MA١٣؛ ص٣٠. لاحظ أن الإسكندرى الذى قدم أولا باعتباره شابا، يوصف الآن بأنه رجل مكتمل النضج (لديه زوجة وأطفال؟) هل يمكن أن يكون ذلك راجعا إلى ضعف القدرة على الملاحظة لدى الراوية؟
(٢٨) Loci cit.
(٢٩) مثل هذا الخداع يستحق اللوم طبقا للناموس الإسلامى. انظر: س. إ. بوزوورث، المرجع السابق ذكره ١، ١٢ ـ ١٣.
(٣٠) تقليديا، كان المتحدث الأخير فى المناظرة العربية فى العصور الوسيطة يعتبر منتصرا !Qui tacet consentit .
(٣١) إن أقدم النصوص التى حفظت لسيرة عنترة ترجع إلى فترة أحدث كثيرا من الوقت الذى ألفت فيه **مقامات الهمذانى**. ويزعم هـ.ت. نوريس H.T. Norris، **مغامرات عنترة** (جيلفورد، سوراى، ١٩٨٠) ٤، دون سند لهذا الزعم، أن «النص الحجازى لسيرة عنترة الذى بين أيدينا (...) قد وضع بين عامى ١٠٨٠ و١٤٠٠.A.D» . ويكشف نوريس عن عدم إلمامه بالثورة التى حدثت فى الدراسات الخاصة بالملاحم الشفهية والتى بدأها ميلمان بارى Milman Parry وألبرت ب. لورد Albert B. Lord . وأعتقد أن أحدا لا يجادل فى أن السيرة نوع أدبى شفهى بشكل أساسى، وأنها بالتالى لابد أن تكون قد وجدت قبل تدوين النصوص الحالية بوقت طويل. ويذكر نوريس نفسه أحاديث عربية تفيد «أن النبى قد أثنى على شجاعة عنترة. قال ابن عائشة إنه عندما أُلقِيَتْ أشعار تشير إلى بسالة عنترة على مسامع النبى، رد بأن البدوى الوحيد الذى يود أن يقابله هو عنترة بن شداد» (المرجع السابق، ص ٤٨). ويضم كتاب ج.كانوفا G.Canova : **«Gli Studi Sull'epica populare araba»** أورنيت موديرنو، ٥٧ (١٩٧٧) ٢١١ ـ ٢٢٦، ببليوجرافيا دقيقة جدا لأدب السيرة. ونأمل أن يعمل الكتاب الذى سيصدر قريبا لبردجت كونيللى Bridget Connelly عن ، **سيرة بنى هلال** ، على توضيح اللبس الخطير فى فهم أدب السيرة الذى وقع فيه نوريس. وللاطلاع على «صورة» Version حديثة بالإنجليزية لرواية عنترة، انظر: ديانا ريشموند، **عنتر وعبلة: رواية رومانسية بدوية**، (لندن ١٩٧٨). ولا يعتبر هذا العمل ترجمة أمينة، وإنما يعد عملا مختصرا معدلا عن الأصل.
(٣٢) و. روبرتسون سميث، **النسب والزواج فى بلاد العرب قديما**، (لندن ١٩٠٣) .

Kinship and Marriage in Early Arabia (London 1903).

(٣٣) كان عدم دفع مهر للعروس يعنى أنها بلا قيمة. وكان طبيعيا أن يرتفع المهر بارتفاع قيمة العروس. وقد وجه الكاتب الأندلسى أبو أمير بن جارسيا فى خطابه الشعوبى اللاذع ضد الجنس العربى (كتب بين عامى ١٠٥١، ١٠٧٦)، لوما قاسيا للبدو الذين «كانوا يختارون زوجات لهم فتيات مذعورات تم أسرهن بالقوة فى غارات ليلية، «بدون دفع مهر لهن» (ج.ت. مونرو، **الشعوبية فى الأندلس**): **رسالة ابن جارسيا وخمس حجج مضادة**. (بيركلى ١٩٧٠، ٢٦). النص العربى فى ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، تحرير إحسان عباس (بيروت ١٩٧٩) ١١١، ٢، ٧١١. ويعترف بشر نفسه بأن زواجه كان مشينا وذلك بقوله فى نهاية المقامة: «**أنا لم أقرب امرأة كريمة أبدا**». MA ٢٦٤، ص١٩٠.
(٣٤) فرضت على عنترة شروط مماثلة.
(٣٥) يشطره نصفين بالعرض، كما فعل عنترة.
(٣٦) بعكس حب عنترة لجواده، الذى يعيش بعده، ولوفائه يحمل جثمانه فوق ظهره بعد معركة عنترة الأخيرة التى انتهت بوفاته. أما «مآثر» بشر فتنحصر فى قتل الحيوانات، ويلّقى السخرية من أجل ذلك فى المقامة.
(٣٧) كان شعراء ما قبل الإسلام ينظمون قصائدهم ويحفظونها شفهيا، ولم يدونوها. انظر: ج.ت. مونرو ، J.T. Monroe:

«Oral Composition in Pre-Islamic Poetry» **Journal of Arabic Literature**, 3 (1972) 1 - 53.

«**التأليف الشفهى فى شعر ما قبل الإسلام**»، جورنال أوف أرابيك ليترتشر، ٣ (١٩٧٢) ١ ـ ٥٣، وانظر أيضا: ميشيل ج. زويتلر Michael J. Zwettler، **التراث الشفهى للشعر العربى الكلاسيكى**، (كولومبيا، ١٩٧٨).

The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry (Columbia, 1978).

(٣٨) MA ٢٦٣؛ ص١٩٠.
(٣٩) أعتقد أن التضارب قصد به محاكاة ساخرة للسيرة. ومع إيجاز هذه الحكاية، فإن المفارقة التاريخية التى تتضمنها هزلية صاخبة. ففى السياق المطول للسيرة الحقة، لا تعد تزويدا، أما هنا فتبرز واضحة كأنما تحذر القارئ من أن الحكاية، وكذلك الراوية، غير موثوق بهما.
(٤٠) MA ٢٦٤؛ ص١٩٠.
(٤١) المرجع السابق ذكره، ص١٦.
(٤٢) انظر: **ملحمة الملوك: الشاهنامة**، الملحمة القومية للفرس للفردوسى، ترجمة روبن ليفى Reuben Levy، ومراجعة أمين بنانى (لندن ١٩٧٣) ٤٧ ـ ٨٠.

(٤٣) قامت فريال جبورى غزول بدراسة بنية الأعمال الأدبية العربية ذات النهاية المفتوحة دراسة أصيلة متبصرة فى كتابها: **ألف ليلة وليلة** : تحليل بنيوى (القاهرة ١٩٨٠).

(٤٤) MA، ٧٣، ٢٣٤؛ ص٦٨، ١٧٢.

(٤٥) س. جيلان C. Guillén، المرجع السابق ذكره، ص٨١.

(٤٦) الترجمة الإنجليزية الجزئية لسيرة عنترة التى قام بها تيريك هاملتون Terrik Hamilton، **عنترة: رواية رومانسية بدوية**، **«Antar: A Bedoueen Romance»** (لندن ١٨٢٠)، تتضمن نماذج لا حصر لها.

(٤٧) MA ٧٣_٧٤؛ ص٦٨.

(٤٨) MA١٤٩؛ ص١١٣.

(٤٩) MA ٧٧؛ ص٧٠.

(٥٠) المرجع السابق ذكره، ص١٠٦.

(٥١) قام المؤلف كذلك بمحاكاة الموعظة والمناظرة الثيولوجية هزليا، والسير على نمطها، كما سيظهر فيما بعد.

٤ ـ من الهجاء إلى السخرية

(١) انظر لزيادة الإيضاح: Robert C. Elliot, **The Power of Satire** (Princeton 1960).

(٢) **The Anatomy of Satire** (Princeton 1962).

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٦.

(٥) Loc. cit.

(٦) R. Blachere, **«Al-Hamadhani»** E12, 3, 106B.

(٧) P.G. Walsh, **The Roman Novel:** The «Satyricon» of Petranius and the **«Metamorphoses» of Apuleius,** (Cambridge, 1970) 19ff.

(٨) **La Vie de Lazarillo de Tormes** (Paris, 1958) 9.

(٩) انظر : ب.ج. والسن، المرجع السابق ذكره، وانظر أيضا:

A. Heizerman, **The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West** (Chicago - London, 1977).

وانظر أيضا: A. Blackburn، المرجع السابق ذكره.

(١٠) يعلن عيسى هنا أن الغريب **«تحنّك سنية»** (دس طرف عمامته تحت ذقنه على طريقة السنيين) وعن عادة **«التحنيك»** انظر: و. بيوركمان W. Bjorkman، **«العمامة»** E.L.1,4 ٨٨٥ _ ٨٩٣ وخاصة ٨٩١ B. وهذه الملاحظة توحى بأن المتحدث لم يكن يرتدى العمامة على الطريقة السنية، وأنه قد يكون شيعيا. ويدعم ذلك تلك الإشارة الواردة فى المقامة **«الحلوانية»** حيث يخبرنا عيسى أنه من قم، وهى مدينة كانت فى ذلك الوقت تسودها الشيعية (MA، ١٨٣؛ ص١٣٣، وخاصة رقم ٤).

(١١) MA، ٢٠٨؛ ص١٥٠ _ ١٥١.

(١٢) MA ٢٠٩، ص١٥١.

(١٣) انظر: تسابيح التكريس فى **«الملوكية»** و**«الحلقية»**.

(١٤) انظر: ص١٤٨ رقم ٢.

(١٥) قصيدة ثيوقراط C. Theocritus عن مطارد النساء الذى يقرر الذهاب إلى الإسكندرية ليجرب حظه فى بلاط بطليموس (القصيدة تمدحه) التى تتوازى مع هذه المقامة. **ثيوقراطى : قصائد مختارة** ، تحرير ك.ج. دوفر K.J. Dover (جلاسجو ١٩٧١) ٤٢ _ ٤٥.

(١٦) يبدو أن هذا الموضوع مأخوذ من **«الخمريات»** لأبى نواس، التى تكثر فيها ورطات من هذا النوع.

(١٧) جزئية المنافق الذى يأخذ مكانه فى الصف الأول فى الصلاة تظهر مرة أخرى فى المقامة **«الأصفهانية»**، ونناقشها فيما بعد.

(١٨) MA٢٥٠؛ ص١٨٢.

(١٩) المرجع السابق ذكره، ص٢٢.

(٢٠) MA ١٠٣؛ ص٨٥.

(٢١) للاطلاع على دراسة حديثة عن السخرية انظر: و.س.بوث W.C. Booth:

A Rhetoric of Irony (Chicago - London, 1974).

(٢٢) يقلد الحريرى المقامة **«الخمرية»** فى مقامته **«الدمشقية»**. انظر: تشينرى Chenery، المرجع السابق ذكره، ١٦٨ _ ١٧١. وفيها نجد المتشرد يطرح اللوم جانبا قائلا: **«هذه ليلة مرح وليست ليلة عتاب، ومناسبة لشرب الخمر وليس للجدال، لذا فلتؤجل رأيك إلى الغد حين نلتقى»** (١٧٥) ومع ذلك ففى اليوم التالى يفترق الصحاب دون أى عتاب.

(٢٣) فى اليهودية، لا تعتبر الخمر فى حد ذاتها مادة تغرى بالخطيئة، ولذا لا نجد الحريرى يلتقط هذا الموضوع فى عمله **تاهكيمونى Tahkemoni**. مع ذلك، يلمح

إلى أنه لا ينبغى تصديق المعنى الحرفى لآراء المتشرد الذى يعلن: «عندما ترغب فى رؤيتى، أدر قلبك إلى الداخل، وستجدنى أسكن فى داحله». (ريشير Reichert، المرجع السابق ذكره، ٢، ٣٤٤).

(٢٤) **Libro de buen amor**, ed. and trons. R.S. Willis (Princeton, 1972) Stanza 105.

(٢٥) طبيعة العلاقة غير موضحة. فى ١٥٣ يقول جوان روى: « قدمت خدمات جليلة لنساء كثيرات، غير أنى لم أحقق شيئا». ويوحى هذا بأن علاقته بدونا جاروكا Dona Garoca كانت روحية صرفة.

(٢٦) المرجع السابق، ١٥٠٦.

(٢٧) فى كتابه **فن جوان روى وكاهن هيتا**، (مدريد ١٩٦٥) يميز أنتونى ن. زاخاريس Anthony N: Zaharis بين الكاهن باعتباره راوية (الذى يعترف فى ابتهاج بمحاولاته اللاأخلاقية) والكاهن باعتباره معلقا (الذى يعارض المحاولات نفسها ويدينها أخلاقيا). وشطر شخصية أدبية واحدة إلى اثنين على هذا النحو الاعتباطى، خاصة بعد ما تكبده المؤلف لدمج هذين الوجهين فى شخصية واحدة، يعتم على طبيعتها الأساسية باعتبارها شخصية لا تطبق ما تعظ به، وبالتالى على المضمون الأ٠لاقى للعمل.

٥ ـ المفارقة الإلهية

(١) انظر: بصفة خاصة المقامة «**الكوفية**».

(٢) س.إ. بوزورث C.E. Bosworth، المرجع السابق ذكره، ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص١٢ ـ ١٣.

(٤) **Free Will and Predestination in Early Islam** (London 1948).

(٥) و.م. وات W.M. Watt

«Islamic Philosophy and Theology» (Edinburgh, 1962) 86-87.

وانظر أيضا: مناقشة «الكسب» فى هارى أ. وولفسون Harry A. Wolfson

«The Philosophy of the Kalam» (Cambridge, Mass, 1976) 663`719.

ويعتقد النجار أن «الإنسان يتحكم فى الكسب، لكنه بلا حول فيما يتعلق بالخلق». (المرجع نفسه).

(٦) المرجع السابق، ص٦٨٦.

(٧) و.م. وات، المرجع السالف ذكره، ص١١٢.

(٨) و.م. وات، **الإرادة الحرة**، ص١٦٧.

(٩) و.م. وات، **الفلسفة الإسلامية**، ص٥٢.

(١٠) و.م. وات، **الإرادة الحـرة**، ص١١٦. وقد قرأ وات كلمة مُهيِّج العربية وترجمها «بالسبب المولد». ولكن انظر: هـ.أ. وولفسون، المرجع السابق ذكره، ص٦٧٢، لتصحيح قراءة كلمة «مهيِّج» بمعنى «السبب المحرض». ويعنى ذلك وفقا لمبدأ الأشعرى «السبب الذى بناء عليه يقع الفعل» (Loc. cit) . والفقرة بأكملها تعنى «أن أفعال الإنسان هى اكتساب من جانب الإنسان من حيث إنها «اختياره» وإنه «يريدها» عن طريق قوة وهبها الله له، ولكنها خلق من جانب الله بمعنى أنها لا تنطلق منه ما لم يخلق الله «السبب المحرض» الذى على أساسه يقع الفعل حتما وبالضرورة». (المرجع السابق، ص٦٧٢ ـ ٦٧٣). ويرى وولفسون أن هذه النظرية كان يؤمن بها الفقيه المعتزلى ضرار Dirar.

(١١) و.م. وات، **الإرادة الحرة**، ١١٧.

(١٢) «تتضمن أسس الدين الخمسة (أصول الدين) كما أعلنها الشيعة: «التوحيد» أو الإيمان بأن الله واحد؛ النبوة؛ المعاد أو البعث؛ الإمامة، أى الإيمان بأن الأئمة هم خلفاء النبى؛ العدل أو العدل الإلهى. وتتفق السنة مع الشيعة فى الأسس الثلاثة الأولى: التوحيد، والنبوة، والبعث. ويختلفان فى الاثنين الباقيين. إن الله لا يمكن أن يقوم بفعل غير عادل لأن العدل من طبيعته». سيد حسين نصر، «**مقدمة**» للعلامة سيد محمد حسين الطبطبعى Tabatab'ai،

Shi'ite Islam (Albany, NY., 1975) 11 cf.

المرجع السابق ١٦٨: «إن الله قد وعد بالثواب على الإيمان والطاعة، وبالعقاب على العصيان والخطيئة، ولن يحنث بوعده». وعلى هذا فليس هناك شفاعة يمكن أن تفيد الخاطئ (المرجع السابق، ص ١٧٠). وهذه الأفكار تقوم على فكر المعتزلة.

(١٣) المرجع نفسه، ١٣٤.

(١٤) M.G.S. Hodgson, **The Venture of Islam, Conscience and History in a World Civilization** (Chicago-London 1974) 149-175.

(١٥) «**الهمذانى**» E.I.2,3، ١٠٦ AB.

(١٦) ر. ريشير وبيير ماسنو، الهمذانى: **مقامات** احتيار وترجمة من العربية مع دراسة لهذا النوع الأدبى (باريس، ١٩٥٧) ٢٤ ـ ٢٥. ويشير المؤلفان إلى مؤلف الثعالبى: «**يتيمة الدهر**» (دمشق، ١٨٨٥) ٤، ١٦٨. وانظر أيضا: ص٤.

(١٧) «**رسائل**» نشرها أمين هندى، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨).

(١٨) المرجع السابق، ص١٦٠.

(١٩) المرجع نفسه، ص٤٠ ـ ٤١.

(٢٠) المرجع نفسه، ص٤١ ـ ٤٢.
(٢٢) المرجع نفسه، ص٨٠.
(٢٢) المرجع نفسه، ص١٥٠.
(٢٣) المرجع نفسه، ص٢٥٥ ـ ٢٥٨.
(٢٤) المرجع نفسه، ص٧١.
(٢٥) المرجع نفسه، ص١٧٥.
(٢٦) المرجع نفسه ، ص٢٩١.
(٢٧) المرجع نفسه، ص٣٢٧.
(٢٨) المرجع نفسه، ص٢٥٢ـ٢٥٣. لاحظ أن المؤلف فى رسالته إلى معلمه يوافق على صلاحية القياس، وهو أداة أساسية كما يرى المعتزلة. وفى ص٢٩١ يعارض القياس: «الله قال الحق، بينما القياس زائف».
(٢٩) المرجع نفسه، ص٣٠٤
(٣٠) المرجع نفسه، ص٢٥٣.
(٣١) المرجع نفسه، ص٣٢٨.
(٣٢) المرجع نفسه، ص٢٦.
(٣٣) المرجع نفسه، ص١٢٤.
(٣٤) المرجع نفسه، ص١١٦.
(٣٥) المرجع نفسه، cf١٣١ . ٣٢٧.
(٣٦) المرجع نفسه ١٣٢ cf ١٢١ : «الإنسان الحر هو من يرضى بقسمته».
(٣٧) المرجع نفسه، ص٢٢٦.
(٣٨) المرجع نفسه، ص٢٦٨
(٣٩) المرجع نفسه، ص١٠٨.
(٤٠) CF. P.P. ٧١، ٩٨، ١١٤، ١٢٠، ١٤٤، ١٥٠ (مكرر فى ٢١٩)، ٢٢٣، ٢٨٨، ٢٩٦، ٣١٦.
(٤١) المرجع نفسه، ١٥٤ CF ٢٣٥ للتكرار اللفظى.
(٤٢) المرجع نفسه ١٦٤.
(٤٣) المرجع السابق ذكره.
(٤٤) المرجع نفسه، ص١٦٦.
(٤٥) المرجع نفسه، ٣٤ CF ٨٧ : «هذا امرؤ قاطع كالسيف فى موضوع الكوديا».
(٤٦) المرجع نفسه، ص٢٦١.
(٤٧) المرجع نفسه، ص٣٢٠
(٤٨) المرجع نفسه، ص ١٣٦.
(٤٩) المرجع نفسه، ص٣٠٢.
(٥٠) المرجع نفسه، ص ١٠٦.
(٥١) المرجع نفسه، ص١٠٤ ـ ١٠٥ CF المقامة «المعرفية» التى تتضمن كثيرا من التعبيرات المستخدمة فى الرسالة.
(٥٢) المرجع نفسه، ص١٥١ CF ٣٢٠ قارن بين هذه النصيحة الرائعة والمشورة المنحرفة التى أشار بها التاجر الإسكندرى على ابنه (كيف تنجح فى عملك عن طريق التجرد من المبادئ الأخلاقية) فى «النصيحة» و CF الموضوع نفسه فى «الرسائل»، ص٢٣٩ ـ ٢٤١.
(٥٣) المرجع نفسه ٢٨٦.
(٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٧ ٣١٥CF، حيث نجد الزعم نفسه بتأليف أربعمائة مقامة، وكذلك المناظرة بين الهمذانى والخوارزمى: التى يتحدى فيها الأول خصمه إلى مبارزة بالرسائل.
(٥٥) س. بروكلمان C. Brockelmann:

«Makama» E.I. 1,3, 162.

(٥٦) أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston

«The Genesis of the Maqama Genre», **Journal of Arabic Literature**, 2 (1971), 12.

(٥٧) انظر: رقم ٥٤ السابق.
(٥٨) ص٤.

(٥٩) انظر: رقمى ١٨ ـ ١٩ السابقين.
(٦٠) ص٣ ـ ٤.

٦ ـ مدح الحماقة

(١) ار. بلاشير ، **الهمذانى**، E.I. 2,3 ١٠٦ A.
(٢) MA ١٨٣ ص١٣٣. كانت «قم» فى ذلك الوقت مدينة شيعية ليس فيها سنى واحد (P. Loc. cit. n4) .
(٣) MA ، ١٣٢ ـ ١٣٣ ص١٠٢ ـ ١١٣.
(٤) MA ١٢٨ ص١٠٠ ـ ١٠١.
(٥) MA ١٢٩ ص١٠١.
(٦) «**الرسائل**» ٢٥٥.
(٧) ١٣١MA ص١٠٢.
(٨) فيما يتعلق بهذه النقطة، أدين بالفضل للبروفيسور مايكل دولز Michael Dols ، الذى تكرم وأتاح لى الاطلاع على معلومات يتضمنها كتابه المقبل:
«The Madman in Medieval Muslim Society».
(٩) MA ١٨٠ ، ص١٣١.
(١٠) MA ١٨٢ ، ص١٣٣.
(١١) MA ١٨٠ ، ص١٣١.
(١٢) MA ١٨١ ، ص١٣١.
(١٣) MA ١٨٣ ، ص١٣٣.
(١٤) المرجع السالف ذكره.
(١٥) MA ١٨٤ ، ص١٣٤.
(١٦) المرجع السالف ذكره .
(١٧) المرجع السالف ذكره.
(١٨) انظر : ٤ ـ المفارقة الإلهية، رقم ١٠ فيما سبق .
(١٩) MA ٨٦ ، ص٧٥.
(٢٠) MA ١٠٢ ، ص٨٥.
(٢١) MA ١٣٦ ، ص١٠٤.
(٢٢) MA ٢٥٤ ، ص١٨٥.
(٢٣) و. س. بوث ، المرجع السابق ذكره ص ٥٧.
(٢٤) MA ٣٣ ـ ٣٤، ص٤٠ ـ ٤١.



تشكل النوع القصصى

قراءة فى رسالة التوابع والزوابع

ألفت كمال الروبى

قرن كثير من الدراسات الحديثة لا سيما التى تؤرخ للأدب الأندلسى ، أو التى تعرض للنثر الفنى فى الأدب العربى القديم ، (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) بـ (رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى (٤٤٩هـ) . وشغلت هذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أى منهما على الأخرى[١]؛ فهناك من رجح أسبقية (رسالة التوابع والزوابع) ، وهناك من رأى عكس ذلك . ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامن هذين العملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنية كان يستدعيها العصر آنذاك فى المشرق والمغرب على حد سواء . وبعبارة أخرى، ليس المهم هو تأثر أحد الشاعرين بالآخر ، أو أسبقيته على الآخر ، ذلك لأن القضية هنا تتعلق ببلاغة نص جديد حاول أن يرتاد طريق التأليف القصصى .

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرسالتين ضمن النثر الفنى ، فهناك من تعامل مع (التوابع والزوابع) بوصفها نثرا فنيا أو قصصيا[٢] ، وهناك من أدخلها ضمن الرسائل[٣]، مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية . ولم تثر أى من هذه الدراسات تساؤلات ما حول طبيعة هذا الشكل القصصى أو الخصائص التى جعلته قصصاً ، سوى بعض الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها[٤] . كما لم يطرح سؤال ما عن السبب فى تسميتها «رسالة» ما دامت هى شكلا من أشكال القص . ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى مصطلح «قصة» أو «حكاية»[٥]، لا سيما أن المصطلحين كانا مستخدمين من قبل .

ومن هنا، تسعى الدراسة الحالية لـ (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى إلى معرفة كيفية تشكل النوع القصصى، من خلال استقراء النص نفسه ، وذلك لتحقيق هدف أبعد هو معرفة الدواعى التى أدت إلى تشكل هذا النوع القصصى ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن السبب فى اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصية ، برغم أن القص بأشكاله المتعددة فى تراثنا الأدبى كان مهمشا وغير معترف

* أستاذ البلاغة المساعد، جامعة القاهرة.

به[٦]، وما إذا كانت الدواعي الدافعة إلى ذلك دواع فنية أم اجتماعية ، إذا كان واردا الفصل بين الأدبي والاجتماعي .

- ١ -

كان ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦هـ) ينتمي إلى أسرة عربية أرستقراطية ، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة في الأندلس من الأمويين والعامريين ؛ فكان جده أحمد بن عبد الملك بن شهيد وزيرا للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٥٠هـ) . كما كان أبوه وزيرا للمنصور بن أبي عامر (٣٦٦ - ٣٩٢هـ) . وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر (٤١٤ هـ) وقدر لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة في تاريخ الأندلس (٣٩٩ - ٤٢٢هـ)، تلك الفترة التي اصطلح المؤرخون على تسميتها بعصر الفتنة والتي انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة الأموية .

وقد شهدت قرطبة، بسبب استقرارها السياسي النسبي في القرن الرابع الهجري تحولا اقتصاديا لم يعتمد فقط على تطور أساليب الزراعة والري ودخول زراعات جديدة[٧] ، بل جاوز ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هي نمط الإنتاج الوحيد ، ذلك أنها شهدت في الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا ، فضلا عن ظهور بعض الحرف والصناعات ، مما كان يمهد لظهور طبقة وسطى[٨] تقع بين « طبقة الخاصة وهي طبقة أرستقراطية الحكام ونبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمة الحكام » و « طبقة العوام من أصحاب المهن المستهجنة الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من سكان المدينة »[٩]. وأدى هذا التحول إلى كسر نمطية المجتمع القديم، الذي كان زراعيا في الأساس ، بنسقه القيمي والأخلاقي وتصوراته ، وإقامة علاقات جديدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك .

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلا ، فقبيل أن يبدأ القرن الخامس الهجري بدأت نار الفتنة تشتعل ، ولم تخمد إلا بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عاما ، أي بعد أن انهارت الخلافة الأموية . وانتهى الأمر بإلغاء الخلافة نظاما للحكم ، وإعلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاما جديدا للحكم يقوم على الشورى بقيادة أبي الحزم بن جهور أحد أثرياء الطبقة الأرستقراطية في عام ٤٢٢هـ[١٠] .

لم تكن مدينة قرطبة إذن - في تلك الفترة - مدينة إقطاعية صغيرة ، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطا متعددة من البشر ، من عرب ومستعربين وموال وبربر وصقالبة ، ذلك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التي شهدتها تسببت في إدخال كثير من الحرف والصناعات المرتبطة بالحرب وخدمة الجند[١١] ، كما تسبب هذا الاضطراب السياسي أيضا في حراك اجتماعي بدأ بخلخلة مكانة الطبقة الأرستقراطية التي كان ينتمي إليها ابن شهيد، والتي انتهت بسقوط قرطبة، حين استخدم بعض الخلفاء العوام في صراعاتهم . وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التي كان يتولاها أبناء الأرستقراطية مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكام وإسقاطهم[١٢] .

وارتباط ابن شهيد بقرطبة لم يكن ارتباط الميلاد والنشأة فحسب ، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق ، امتزج عشقه بها بطموحاته وآماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية . وقد صور هذه العلاقة في إحدى رسائله إلى المؤتمن حفيد المنصور بن أبي عامر ، يعتذر فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة :

« وقد كان أقل حقوق مولاي أن أقف ببابه ، وأخيم بفنائه ...، ولكنني ممنوع ، وعن إرادتي مقموع ، يملكني سلطان قدير ، وأمير ليس كمثله أمير ، شيء غلب صبر الأتقياء ، واستولى على عزم الأنبياء ، وهو العشق ، باطل يلعب بالحق ، ليبين ضعف البشر ، وتلوح قدرة منصرف القدر . والذي أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب ، بت شاغلي

ويرح قاتل ، وصبر بغيض ودمع يفيض لعجوز بخراء ، بهكة درداء ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبا فانية

لها في الحشا صورة الغانية

زنت بالرجال على سنها

فيا حبذا هي من زانيه

تريك العقول على ضعفها

تدار كما دارت السانيه

فقد عنيت بهواها الحلوم

فهي براحتها عانيه

ترديت من حزن عيشي بها

غراما فيا طول أحزانيه

طاب لي الموت على هواها ، ولذ عندي سفي دمي لثراها...»[١٣]

فتصويره لقرطبة بعد أن تناولتها أيدي المتصارعين بالدمار والخراب وقد أصبحت نهبا مباحا بامرأة عجوز ساقطة ، ينم عن حب لا ينتهي حتى بعد هذا السقوط . فقرطبة ليست إلا تجسيدا لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصة التي ضاعت ، ولم يعد إلى تحقيقها سبيل . غير أن الفردي والخاص هنا لم ينفصل عن «العام» ؛ فابن شهيد الأندلسي لم ينس جذوره العربية ، وانهيار قرطبة لا يعني انهيار حلمه الفردي الخاص ، بل يعني أيضا انهيار الحلم العربي في الأندلس . وبقدر ما ستكشف «الرسالة» عن هذه الفردية المهيمنة على النص، فستكشف أيضا عن هذا «العام» في اعتماده على التقاليد الجمالية العربية المتوارثة سواء كان في الصناعة أو في تشكيله لمكونات النص القصصية .

كما شهدت قرطبة في هذا القرن الرابع الهجري أيضا نهضة ثقافية وأدبية شاملة؛ ذلك أنها أصبحت مركزا للحركة الأدبية والعلمية في الأندلس ، واعتمدت هذه النهضة في بدايتها على وفود علماء المشرق ، فضلا عن وفود دواوين شعرائه ومؤلفات مشاهيرهم من اللغويين والنحويين والفقهاء . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية في قرطبة قد بدأت - في وقت مبكر قبل القرن الرابع - بالاهتمام بالعلوم الدينية الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربية أساسا، مما كان له أثره في توجيه الحركة العلمية والثقافية في الأندلس فيما بعد بصفة عامة . وحين تعرف الأندلسيون على مذهبي المشرق الشعريين ، مذهب الأوائل (طريقة العرب القدماء) ومذهب المحدثين ، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين ، حتى إن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى احتذاء طريقة المتنبي ، كما هو الحال بالنسبة لابن دراج القسطلي - على سبيل المثال - في حين سعى العلماء اللغويون والمؤدبون إلى تسييد ما يسمى بمذهب الأوائل .

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أنصار هذا الاتجاه المحافظ ، التي تحولت إلى عداء وصراع صريحين مع كل ممثليه من معلمين ولغويين ونقاد . فهؤلاء لم يقدروا أدب ابن شهيد ولا شاعريته واتهموه بعدم إتقانه أدوات البيان من وجهة نظرهم ، وهي إتقان النحو واللغة والغريب . كما ألحقوا به تهمة السرقة من الشعراء والكتاب السابقين . ولم يكن ابن شهيد وحده طرفا في هذا الصراع مع أنصار الاتجاه المحافظ ، الذين كانوا في الوقت نفسه قريبين من السلطة السياسية ، التي لم يكن ابن شهيد دائما على وفاق معها ، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلي الذي وشى به بعض النقاد عند المنصور بن أبي عامر، واتهموه بالسرقة وعدم القدرة على الإجادة الشعرية ، سوى المعارضة فقط . وذلك ليحرموه من تدوين اسمه في ديوان العطاء في قصر الخلافة[١٤] .

وقد توازى مع هذا الاتجاه المحافظ سيادة الفقهاء وسطوتهم المبكرة؛ إذ كان لهم دور بارز في الاعتراض على الحكام ومصادرة أي فكر مناوئ للفقه السني، وإجهاض بعض الحركات العقلية والفكرية التي كانت تحاول شق طريقها[١٥] . وقد حرص الحكام على

استرضاء هؤلاء الفقهاء فانصاعوا لهم ، لدرجة أن المنصور بن أبى عامر أحرق كتب الفلسفة التى كانت فى خزائن الحكم ـ الخليفة السابق ـ بحضور الفقهاء ليرضيهم (١٦) .

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين . فقبيل بداية القرن الخامس الهجرى تخلّق شكل شعرى جديد هو «الموشحات» على أيدى عدد من الشعراء بدءا من مقدم بن معافى القبرى ومرورا بالرمادى الكندى (٤٠٣هـ) ونهاية بأبى بكر عبادة بن ماء السماء (٤١٩هـ) (١٧) . وفى هذا الوقت نفسه كانت قد تعالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلسية عن نظيرتها المشرقية ، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو «ابن حزم» المعاصر لابن شهيد وأحد رفقائه ، وذلك فى رسالته فى (فضل الأندلس) التى كشف فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيها فى مجالات المعرفة المختلفة على نحو يجعل الأندلس متفردة فى كثير من النواحى عن المشرق (١٨) .

هكذا تفتحت موهبة ابن شهيد الأدبية فى ظل هذا المناخ المضطرب والمضطرم سياسيا وفكريا وأدبيا ، الذى لم يكن بعيدا عنه بأية حال ، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكتاب . وكان قد أعد نفسه ليصبح واحدا منهم لاسيما أن مكانته الاجتماعية كانت تؤهله لذلك . لكنه لم يكن له حظ مع أولئك الحكام ، حتى إنه حين عين وزيرا لم تدم وزارته سوى أيام . وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعرا اصطدم بالمعايير الأدبية التقليدية ، التى كان يسعى اللغويون والمؤدبون إلى تسييدها ، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هذه المعايير والطعن فى صلاحيتها وصلاحية القائمين بها . كما لم يوفق ابن شهيد فى أن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين ، وبالتالى لم يحظ بلقب «الكاتب» ليصبح الوزير الكاتب . وسواء كان أفول نجم طبقته التى تحللت أو وضعه الشخصى (صممه) ، كما كان يشير أحيانا (١٩)، سببا فى حرمانه من أن يحظى بلقب الكاتب ، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه فى المكانة الاجتماعية والأدبية ، فقد كان هذا الإخفاق دافعا كبيرا إلى التمرد على السلطة الأدبية فى عصره(٢٠). ولم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد ، وإنما جاوزه باختيار شكل جديد ولده من إدماجه بعض الأشكال الأدبية المهمشة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبية الرسمية . وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سماه «رسالة».

- ٢ -

ومعنى «الرسالة» فى الأصل كما يقول التهانوى «الكلام الذى أرسل إلى الغير» (٢١) . ودلالة الرسالة على الكلام الذى أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوى والإبلاغ الكتابى . والأول هو الأسبق فى الاستعمال عند العرب القدماء ، ذلك لأن الرسالة استعملت فى الشعر الجاهلى بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية ، يتضح هذا على سبيل المثال فى قول زهير بن أبى سلمى :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة

وذبيان هل أقسمتم كل مقسم (٢٢)

ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوى تشمل الرسالات السماوية التى نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشافهة . وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوى إلى الدلالة على النص المدون الذى يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه . ومما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة ـ بوصفها نصا مكتوبا ـ وهى الصحيفة التى تشتمل على عدد من المسائل فى الفن الواحد (٢٣) . ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذى يفترض وجود قارئ بدلا من

سامع، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انسحبت على النص المدون المرسل إلى الغير . وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التى كانت توجه إليها فى الإطار الرسمى من سياسية إلى دينية ... إلخ . منذ منتصف القرن الأول الهجرى . وبعد نشأة الدواوين فى العصر الأموى، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمدا من أشكال الكتابة الأدبية . ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذى أرسل إلى الغير عند النقاد العرب القدماء شكلا من أشكال النثر الأدبى المكتوب .

وعلى هذا ، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه بداية بالأدب النثرى المكتوب ، وبرغم انتمائه إلى المكتوب ، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التى تبدو آثارها مهيمنة على السرد ، وذلك فى الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسماع (أنشدنى ، أنشدته ، استنشدنى، استنشدته ، أسمعنى ، أسمعك .. إلخ) . ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ ، قرأت ، قرأ) ، الذى ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة ، لا سيما «الرسائل» الوصفية التى أوردها فى النص ، فإن الشفاهية تظل مهيمنة عليه ، حتى فعل القراءة نفسه ـ برغم ارتباطه بالمكتوب ـ يتحول إلى تلاوة شفوية .

وإضافة «الرسالة» إلى «التوابع والزوابع» (التوابع جمع تابعة وهو الجنى ، والزوابع جمع زابعة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعرى وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة ، التى تجعل لكل شاعر «رئيا» أو «شيطانا» يلهمه ويعينه على قول الشعر . والمصادر العربية القديمة تحفل بكثير من الروايات والأحاديث التى يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العفوية بتوابع الشعراء . وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين [٢٤] . وسبق لبديع الزمان الهمذانى أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار فى بناء «المقامة الإبليسية» [٢٥] ، فضلا عن إلماحه إلى فكرة شياطين الشعراء نفسها فى «المقامة الأسودية» [٢٦] . وعلى هذا كان الشاعر فى تصور ابن شهيد مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر . ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين ارتج عليه القول ، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء ... ولما توطدت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذى عرفه ببقية توابع الشعراء والكتاب ، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعنيه الأمر من ممثلى السلطة الأدبية ، الذين كانوا فى خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهوبين فى عصره .

غير أن لابن شهيد تفسيرا آخر لمنشأ الإبداع ، فالشاعر الموهوب فى تصوره هو ذلك الذى ألهم البيان من عند الله . فالبيان عنده لا يكتسب ، وإنما هو موهبة إلهية وقد استند فى هذا إلى الآية القرآنية «والرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان» . وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد فى مواجهة معلمى قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بتمثل أصول النحو واللغة والغريب[٢٧] . وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذى صوره ابن شهيد بعالم الروح الذى يقف فى تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة ، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهى ، التى تفصل بين المادة والروح . وعلل ذلك بتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التى وصلت إلى الأندلس عبر المشرق[٢٨] . إلا أن عالم الجن فى التصور الإسلامى لا علاقة له بالعالم العلوى أو عالم الروح ؛ ذلك أنه عالم أرضى أدنى فلا يمكن أن يكون «الشيطان» أو «الجنى» هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلك التصور، مما يقوض فكرة الفيض هنا من أساسها . إن رؤية ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرده ورفضه اللذين أخذا منحى شبيها بالمنحى الرومانسى ، وأهم مظاهره ربط الإبداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية فى مقابل التصور

الذي يرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية[26]. غير أن مرجعية ابن شهيد هنا في تحديد هذه القوى - «الشياطين» أو «الجن» - هي الثقافة العامة المتعارف عليها والمستمدة من الموروث الشعبي من جهة (ارتباط كل شاعر برئي أو شيطان يلهمه أو يعينه على قول الشعر استناداً على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشر في الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الديني من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أرضي. ومما يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية. قال ابن شهيد في نص الرسالة:

«تذاكرت يوماً مع زهير بن نمير أخبار الخطباء والشعراء، وما كان يألفهم من التوابع والزوابع، وقلت: هل حيلة في لقاء من اتفق منهم؟ قال: حتى أستأذن شيخنا وطار عني ثم انصرف كلمح البصر، وقد أذن له، فقال: حل على متن الجواد، فصرنا عليه، وسار بنا كالطائر يجتاب الجو فالجو، ويقطع الجو فالجو، حتى التمحت أرضاً لا كأرضنا، وشارفت جواً لا كجونا ... إلى أرض الجن ... أبا عامر»[29].

ومن هنا فإن رحلة ابن شهيد إلى عالم الجن تتنافى أيضاً مع الفكرة التي تربط بين رحلته و«المعراج» عند بعض الباحثين المحدثين[30]، فابن شهيد لم يصعد إلى السماء بل طار إلى أرض بعيدة عن أرض الإنس. ومن هنا كانت الحركة أفقية ينتقل فيها من واد إلى واد، وبعبارة أخرى لم تكن الحركة هنا حركة صعود رأسية تعبر السماوات السبع كما نجد في رحلة المعراج ...

وقد عرفت «رسالة التوابع والزوابع» باسم آخر هو «شجرة الفكاهة»[28]. ولا يخفى أن اختيار الشجرة له دلالته المرتبطة بالتعددية، وهذه التعددية سمة جوهرية تتسم بها النص، بل يقوم على أساسها، وقد تمثلت في تعدد الأصوات المتحقق من خلال تعدد الشخصيات، وما يقف وراء هذا التعدد من دلالات مختلفة. وإضافة «الشجرة» إلى «الفكاهة» يلمح إلى البعد الهزلي الذي قام عليه هذا النص أيضاً ...

- ٣ -

١ - عندما بدأ الوعي القصصي في بكارته الأولى لدى كتاب النثر في تراثنا العربي، بدأ باستعارة مواده القصصية من لغات أخرى غير اللغة العربية. وتم هذا على أيدي بعض الكتاب - ويعني هنا ابن المقفع في (كليلة ودمنة) - الذين كانوا ينتمون إلى طبقة الموالي، وتملكوا ناصية اللغة العربية، ثم لجأوا إلى الترجمة ليدخلوا هذه المواد الجديدة إلى اللغة العربية في وقت كانت فيه الثقافة العربية منفتحة على الثقافات الأجنبية الأخرى، وكانت فيه هذه الفئة تحس بأزمة في القدرة على التعبير المباشر وتستشعر الخشية من الصراحة لأنها من الفئات المعارضة للدولة، ولهذا لجأت إلى استعارة هذا اللون القصصي المعتمد على الرمز والمواربة[32]، ثم أخذ هذا الوعي القصصي يتطور في اتجاهات مختلفة أشهرها «المقامات»، وأصبح بمثابة روح هائمة تحاول أن تفيد من كل ما هو متاح من العناصر المكونة للقص من الأدب القديم بأنواعه المتعددة، ومن هنا كان إرسال ابن شهيد في «التوابع والزوابع» مع الأنواع المختلفة من الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان، وبعبارة أخرى بنى ابن شهيد رسالته معتمداً على الموروث الشعري والنثري بعد أن استقر لديه إلى حد ما هذا الوعي القصصي، وقد تم التجاور بين هذه الأنواع من خلال تعددية الأصوات المتمثلة في استحضار الأصوات والأحياء (أشخاصاً) من شعراء

أو كتاب وغيرهم من المنتمين إلى عصور زمنية وأدبية مختلفة .

ومن الملفت أن تراسل ابن شهيد مع الأشكال النثرية ذات الطبيعة القصصية كان واضحا ، برغم تجاور الشعر والنثر وتساويهما حتى على المستوى الكمي العددي في الرسالة . وميل ابن شهيد إلى الكتابة النثرية يبدو صريحا داخل النص ، عندما سأله تابعه زهير بن نمير : «فبمن تريد أن نبدأ ؟ قلت : الخطباء أولى بالتقديم ، لكني إلى الشعراء أشوق»(٣٣) . فذكر ابن شهيد للشعراء ليس إلا من قبيل الحنين وربما الإجلال . أما الخطباء (ولا يخفى أنه يقصد بهم من يمثلون الكتابة النثرية بأشكالها المختلفة) فهم أصحاب المكانة المقدمة في عصره .

لقد سعى ابن شهيد إلى بناء نص ذي طبيعة حوارية منذ البداية ، حين وجه الخطاب إلى شخص يدعى «أبا بكر» (في افتتاحية الرسالة) : «لله أبا بكر ظن رميته فأصميت ....»(٣٤) وهو هنا لا يفترض وجود قارئ فحسب ، وإنما يفترض ردود أفعال تتمثل في تساؤلات يتولى هو الإجابة عنها (يلاحظ الانتقال من ضمير المتكلم مرة باتباع الأسلوب غير المباشر من خلال الحكي على لسان المخاطب بضمير المتكلم ، وأخرى بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم على لسان الراوي «الكاتب المرسل»)

«لله أبا بكر ظن رميته فأصميت ، وحين لمحت صاحبك الذي تكلفته وأبديت ... أخذ بأطراف السنة فقلت : كيف أوتي الحكم صبيا وهز بجذع نخلة الكلام ... أما إن به شيطانا ... فأما وقد قلتها أبا بكر ، فاصغ أسمعك العجيب العجاب !»(٣٥)

لقد بدت «الرسالة» هي الشكل المتاح لإقامة هذا الحوار تمهيدا للقص . وبرغم أن افتتاحية الرسالة لم تنته بعد ، فإن البداية القصصية تبدأ بالانتقال إلى زمن ماض يسبق فترة الحكي هنا ، وهي فترة تشير إلى زمن الصبا الأول بالنسبة للمرسل الراوي . ويتوالى القص هنا متنوعا بين السرد والحوار ، ومن خلالهما نتابع سير الأحداث التي تنتهي بصداقة مع زهير بن نمير (رئي الشاعر المرسل الراوي) ، ويعود مرة أخرى إلى أبي بكر : «وكنت أبا بكر متى أرتج علي أو انقطع بي مسلك أو خانني أسلوب أنشد الأبيات ، فيمثل لي صاحبي ،

فأسير إلى ما أرغب وأدرك بقريحتي ما أطلب»(٣٦) .

وقد قصد بهذا المقطع الدخول في عالم القص ، وهو الهدف من هذا العمل . «وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرت أكثرها لكني أذكر بعضها»(٣٧) .

وقد تجاور في هذا الجزء القص (المعتمد على التوازي بين السرد والحوار) مع الرسالة والشعر . والشعر هنا هو المفجر للقص لأن نص الرسالة كله مبني على مشكلة الشاعر (المرسل الراوي) مع قصيدة لم يستطع إكمالها . فظهور رئيه يعينه على ذلك ، ولم تنته مهمته عند هذا الحد ، إذ كانت هذه هي بداية العلاقة التي استمرت بينهما . وأعطى تجاور الشعر للقص والرسالة أكثر من إمكان للتعدد الصوتي في هذا العمل .

وتقوم الرسالة بعد هذه المقدمة على أربع حركات أساسية ، تتفرع كل منها إلى «نقلات» جزئية . وقد تناولت الحركة الأولى زيارة شياطين الشعراء ، في حين تناولت الثانية زيارة شياطين الكتاب الناثرين . أما الثالثة فشملت جلسة لنقاد الجن وتناولت الرابعة مقابلة مع حيوانات الجن .

وقام الراوي بعملية الربط بين هذه الحركات . وبرغم أن ابن شهيد هو الذي يروي هذا النص ، حيث وحد بينه وبين الراوي منذ بداية النص ، باستخدامه ضمير المتكلم ، فضلا عن مخاطبة بعض الشخصيات داخل العمل له بكنيته (أبي عامر) أو بلقبه

(الأشجعى) [٣٨]. فسنستخدم هنا مصطلح «الراوى» للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوى داخل العمل نفسه ، ذلك أن النص كله مبنى على الخيال الذى يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقى والراوى المتخيل داخل النص . وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائى ، التى تميز بين الراوى والكاتب وتتعامل مع الراوى بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه [٣٩] .

ومع أن فصول (رسالة التوابع والزوابع) لم تصل إلينا كاملة ، فإن هذا الجزء المتبقى الذى أورده ابن بسام فى (الذخيرة) ، وأخرجه بطرس البستانى محققا ، تبدو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح .

٢- فى الحركة الأولى ـ وهى التى يقوم فيها الراوى / البطل مع زهير بن نمير (رئى الراوى الشاعر) بزيارة الشعراء ـ يتجاور القص (المعتمد على السرد الذى يقطعه الحوار بشكل أساسى والوصف أحيانا) مع الشعر . وبرغم أن الشعر يأتى «متضمنا» فى القص فهو من حيث (الكم) يبدو الغالب، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسى فى تعميد (البطل) الراوى قصصيا . فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم فى حضور شياطين هؤلاء الشعراء ، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التى أصر على إنشادها تأكيدا لهذه الوظيفة .

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضى الذى يجله الراوى البطل ويعتز به . وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال فى سرده الذى يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءه بهم . فيقول حين طلب منه «عتيبة بن نوفل» رئى امرئ القيس الإنشاد : « السيد أولى بالإنشاد » ثم يهم بعد ذلك بالهروب ، حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره. كما يلقب شيطان طرفة بن العبد بـ«الزعيم» ويقول عن شيطان أبى تمام « استنشدنى فلم أنشده إجلالا له ». ويصف رئى أبى نواس بالمهابة : « فأدركتنى مهابته ، وأخذت فى إجلاله لمكانه من العلم والشعر »[٤٠] .

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذى أحيط به الشعراء فى لقائه بالكتاب مما يزكى القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازى الماضى التليد الذى لم ينفصل عنه الراوى . غير أن هذا الماضى لا يمثل كتلة واحدة . ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر فى الحركة الثانية (التى يزور فيها الراوى شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعانى التى سبقهم إليها الأولون؛ ويقوم الشعر فى هاتين الحالتين بتزكية البطولة القصصية للراوى، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة ، حيث يصبح (الراوى) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجده يتحدث عن نفسه فى قوله : «وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن ، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعانى .. »[٤١]. وقد عمد إلى تنكير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارات مثل : قال «بعض من حضر» ، و «أنشد آخر» [٤٢] . ويصعد هذه التزكية فى نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوى للحضور أن شاعريته متوارثة أبا عن جد ، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده .

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر ، حين جاء مضمنا فى الحركة الرابعة وهى السخرية ممن يصطنعون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقاليد الشعرية المتوارثة بغض النظر عن مصداقها . وقد قيل هذا الشعر على لسان بغل وحمار عاشقين [٤٣] ، احتكم

أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن ، التى هى ليست سوى أقنعة لفئة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين ، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفيا بالترميز . والأبيات الشعرية التى صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار العاشقين تستحضر على الفور شعر الغزل العذرى بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التى صورتها هذه الأبيات ، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاتهم مشاعر الحرمان واليأس فى تصوير علاقة الرجل بالمرأة ، فتبدو محاكاتهم فجة وممجوجة . وهنا تبدو المفارقة بين شعر أصيل قد تتعاطف معه وآخر مصطنع يبعث على النفور والاشمئزاز .

وعندما يستدعى ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين ، فإن هذا الاستدعاء يوظف فى السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآتى ، فهو يستدعى قول الحطيئة الذى يمدح به بنى أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم

ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

على لسان (أنف الناقة) شيطان أبى القاسم الإفليلى أحد معاصريه من العلماء اللغويين . وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحا إلى عاهة خلقية فى الإفليلى ـ وهى كبر حجم أنفه ـ بهدف السخرية منه . ويضاعف من هذه السخرية الوصف الذى قدم به ابن شهيد « أنف الناقة» :

«فصاحا : يا أنف الناقة بن معمر ، من سكان خيبر ! فقام إليهما جنى أشمط ربعة وارم الأنف ، يتظالع فى مشيته ، كاسرا لطرفه ، وزاويا لأنفه ، وهو ينشد : قوم هم الأنف..»[٤٤].

فضلا عن تحويل المجرى الدلالى لبيت الحطيئة إلى اتجاه معاكس، عندما قيل على لسان « أنف الناقة» ، فالفضيلة التى حاول أن يحققها الحطيئة لبنى أنف الناقة فى قوله السابق تحولت إلى نقيصة فى نص ابن شهيد .

وحين يستدعى ابن شهيد قول المهلبى :

خان تطيب لباغى النسك خلوته

وفيه ستر على الفتاك إن فتكوا [٤٥]

فى رسالة الحلواء فى هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل التمثيل للموقف [٤٦] . ويبدو ابن شهيد هنا ابنا أصيلا للثقافة العربية القديمة التى تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار والتمثل بالأقوال المأثورة .

٣ ـ ومن المكونات الأساسية للنوع القصصى فى نص ابن شهيد غير الشعر ، وجود بعض الأشكال النثرية القصصية السابقة . من أهم هذه الأشكال «المقامة» ، التى كان لها تأثير واضح فى توجيه هذا النص بدءا من صياغته ، المعتمدة على السجع بشكل واضح ، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة والحرص على إتقانها واستيعاب المعجم اللغوى القديم . وقد رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة فى نص ابن شهيد لم يقف عند الأسلوب بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع) نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبليسية لبديع الزمان [٤٧]. وأياكان الأمر، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال النثرية القصصية الموروثة التى تعينه على بناء نص يفى بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها .

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة فى (التوابع والزوابع)، فقد استحضر أيضا تنويعات أخرى على المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل : «رسالة فى الحلواء» ، «رسالة فى ثعلب» ... إلخ، تلك التى جاءت متضمنة فى الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) . وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة، لأنها تعتمد على طريقة المقامة فى الوصف والسرد والصياغة . وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التى قام بها الشعر فى الرسالة كلها، وفى الحركة الأولى

تتشكل خاص وتحقيق الهدف الاستراتيجي نفسه ، وهو تحقيق الراوي بطلا قصصيا مرة أخرى ، بعد أن أثبت كفاءته الشعرية في زيارته الأولى لشياطين الشعر ، إلا أن الاستعراض لم يكن هو الدور الوحيد لهذه المقامات القصيرة ، حيث استحضرت أطول هذه المقامات (رسالة في الحلوى) للسخرية والتهكم من الفقهاء بإبراز المفارقة الشديدة بين مايتظاهرون به من زهد وورع وتقوى وواقع حالهم الفعلي ، وذلك من خلال تقديم صورة مناقضة تكشف زيف زهدهم وورعهم .

وبرغم حرص الراوي على عرض هذه الرسالة لإظهار براعته الإنشائية أمام مجلس شياطين الكتاب لاسيما كبارهم ، مثل عبد الحميد الكاتب والجاحظ ، فضلا عن اجتهاده وبراعته اللغوية في رسم تفاصيل هذه الصورة ، سواء وصفه للحلوى أو لمشاعر الفقيه وسلوكه إزاءها وطريقته النهمة في تناولها ، فإن الهدف من هذه الرسالة يتجاوز مجرد إظهار البراعة إلى توظيفها في التهكم اللاذع والسخرية من حال الفقهاء في عصر الكاتب . وقد خصهم وحدهم دون غيرهم [illegible] «خرجت في لمة من الأصحاب وثلة من الأتراب ، ففيهم فقيه ذو لقم ولم أعرف به وعريم بطن ، ولم أشعر له ، رأى الحلوى فاستخفه الشره واضطرب به الوله ، فدار في ثيابه ، وأسال من لعابه ...»[52] .

ولايمكن إغفال أن انتحاء ابن شهيد (للمقامة) أعطى إمكانات للوصف والسرد معا ، فضلا عن إثبات براعته اللغوية . إلا أن حضور (المقامة) بوصفها نوعا أدبيا بالإضافة إلى حضور ممثلي النثر من الأموات والأحياء : الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان وابن الإفليلي [illegible] الإكبار والإجلال اللذان أحاطا بحضور الشعر وممثليه في الحركة الأولى ، ذلك أن المواجهة بين الراوي وهؤلاء الكتاب كانت ندية وحادة ، [illegible] بالنسبة للكتاب الأموات (عبد الحميد الكاتب ، والجاحظ وبديع الزمان) ولقد [illegible] على ذلك [illegible] بداية –

حضور الكتاب جميعا في مجلس واحد ، وتم اللقاء [illegible] بعد أن اكتشف زهير بن نمير أنهم مجتمعون [illegible] الفرق بين كلا النوعين أختلف فيهما بيان الجن ، ولم تكن هذه سوى حيلة من الكاتب ليجعل الراوي محط أنظار الجميع وموضع اهتمامهم (لأكثر البطولة القصصية) وبدلا من أن يهتم [illegible] حديث بالنسبة للشعراء ، أصبح هؤلاء الكتاب يعرضون عليه ، ويبادرون بالحديث معه [illegible]

وبرغم ارتباط النثر وبعض ممثليه في النص بالماضي ، لم يبد الراوي هنا تحفظا ما أو خوفا أو ترددا في لقائه بشياطين كبار كتاب الماضي (الجاحظ وعبد الحميد ، وبديع الزمان) سوى أنه أعطى صاحب الجاحظ مكانة متميزة عن الآخرين وكان حواره معه هادئا[49] . ومع قيام الحركة الأولى من هذه الرسالة على عدد من الانتقالات ، حيث يقوم الراوي وصاحبه بزيارة شياطين الشعراء ، كل على حدة ، فإن هذه الانتقالات أخذت شكلا نمطيا ثابتا تجسد في بداياتها التي اعتمدت على صيغ لغوية ثابتة مثل : «فقال لي زهير من تريد بعد ؟ قلت : صاحب طرفة ... فقال لي زهير إلى من تشوق بنفسك ؟ قلت : صاحب أبي تمام»[50] ، كما تجسدت في نهاياتها التي غالبا ما تكون عبارة مثل : «اذهب فإنك مجاز» أو «اذهب فقد أجزتك» . فالسمة الغالبة على انتقالات هذه الحركة سمة الهدوء والرتابة أحيانا ، لولا الظهور المفاجئ لشيطان قيس بن الخطيم الذي بدا مقحما نفسه على الراوي وصاحبه دون أن يقصدا زيارته ، بالإضافة إلى لقاء صاحب البحتري الذي تم عبر المصادفة ، فقد قطع هذا الظهور وذلك اللقاء رتابة الانتقالات من شاعر إلى آخر . وهاتان الانتقالتان المفاجئتان تكمن وراءهما قصدية الكاتب ونواياه وهي مسألة سنعرض لها بعد [illegible][51] .

وما يمكن قوله باختصار هنا أن الشعر بوصفه نوعا أدبيا لم يمثل مشكلة بالنسبة للراوي لأنه تعامل معه باعتباره شيئا منتميا للماضي [illegible]

أن هذه النظرة اقتصرت على نوعية معينة خاصة من الشعر والشعراء، فابن شهيد الشاعر لم ينفصل عن التقاليد التي كانت تحفظ للشعر وقائليه مكانة كبرى. ومن هنا كان الطابع العام للحركة الأولى الهدوء.

أما الحركة الثانية (زيارة الراوي لشياطين الكتاب) فلم تقم على انتقالات حركية نمطية شبيهة بانتقالات الحركة الأولى، ومن هنا افتقدت الرتابة والهدوء وتداخلت فيها أصوات متعددة، لأن الكتابة النثرية لدى الراوي الذي توحد تماما مع الكاتب في هذا الجزء - تعد إشكالية كبرى ليس بالنسبة للماضي فحسب وإنما للحاضر أيضا، ولهذا أثيرت عدة قضايا تتعلق باللغة والأسلوب النثري ومفهوم البيان والقدرة على الوصف.

وبدأ الصدام بمناوشة مع صاحب الجاحظ تطورت إلى صدام مباشر مع صاحب عبد الحميد الكاتب (ممثل الماضي) فعرّض ببداوته بوصفه ممثلا للأسلوب القديم، ثم مع صاحب بديع الزمان الذي أخبطه بتفوق الراوي عليه.

إن حدة الراوي / الكاتب على السابقين من الكتاب بالإضافة إلى بعض معاصريه ربما كشفت عن قلق الاختيار الذي تحدد بوضوح بالنسبة للشعر. وهي حدة كشفت عن عدم جدوى الصياغة القديمة التي تمثلها طريقة عبد الحميد الكاتب لقرب عهده بالبداوة كما أظهرت ميلا للجاحظ بوصفه ممثلا للتجديد المتحضر(٢٥). وفي الوقت نفسه كشفت عن تعال على بديع الزمان. وفي كل الأحوال أراد الراوي أن يثبت مجاوزته لهذه الإبداعات السابقة، في سعيه نحو خلق جمالية جديدة، إيمانا منه بأن «لكل عصر بيانه».

ويمكن أن نربط هذا التصور بحديث مباشر لابن شهيد:

«كما أن لكل مقام مقالا فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه. وكما أن للدنيا دولا فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسوم الأول في أهل الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم. ثم دار الزمان دورانا فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع وخف ثقل النفوس. ثم دار الزمان فاعترى أهله باللطائف صلف وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها»(٥١).

يؤكد هذا النص المعنى الطامح لابن شهيد لتجاوز النهج الاتباعي في الإبداع، حيث يجعل لكل عصر مرحلة تاريخية اختياراتها الجمالية بحيث تصبح الكتابة الفنية شاهدا على عصرها، هذا في الوقت الذي لم ينفصل فيه انفصالا تاما عن التراث السابق عليه، حيث يواصل تراسله مع الأشكال النثرية القصصية السابقة.

ومن هذه الأشكال القصصية قصص الحيوان الذي يستحضره في الحركة الرابعة والأخيرة في هذا النص. وذكر قصص الحيوان يستدعي «كليلة ودمنة»، إلا أن توظيف ابن شهيد لهذا القصص يختلف عن توظيف كليلة ودمنة له، إذ لجأ ابن شهيد إلى الرمز هنا بهدف إلى تصعيد صوت السخرية والتهكم إلى أقصى حد، وفي الوقت نفسه أعطى إمكانا عاليا للتصوير القصصي لا سيما في الوظيفة (وصف حلبة الحمير وضجيج البغال ووصف البغلة والأوزة في الغناء).

ومن المهم أنه تحول هنا إلى نقيض «كليلة ودمنة» التي لم يهتم

بوصف الحيوان ذاته ، فلم يقف أمام تفاصيل جسدية أو حركية ، مكتفيا بذكر نوع الحيوان أو الطير: « أسد ، ثعلب ، ابن آوى ، الحمامة ، مالك الحزين» ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليها التى تستدعى فى ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك ، وربما ينعت الأسد مثلا بأنه ضعيف أو هرم ، أو القرد بأنه شاب دون ذكر تفاصيل أخرى . أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلف تماما لأنه معنى بالوصف التفصيلى سواء كان هذا الوصف متعلقا بشكل الحيوان وهيئته أو حركته وسلوكه (٥٢) . وقد قدم وصفا جسديا للأوزة بقصد الإيحاء بصفاتها المعنوية الباطنة المترتبة على الشكل ونوع الحركة. وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) يمثل جزءاً من أجزاء النص، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصود لذاته .

٤ ـ إن تجاور الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) تم داخل إطار قصصى واسع ، استطاع أن يستوعب هذا التعدد . واعتمد هذا الإطار القصصى على ثلاثة عناصر أساسية تحققت فى النص بشكل واضح وهى السرد والحوار والوصف . وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوان . إنه شكل أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحققة من خلال تجاور هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا . لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاور الغنائية الشعرية مع النثرية الأدبية ، ولم تلتزم اللغة الشعرية فى هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفيعة، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت فى المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدتا على لسان الحيوان فى الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهكم والسخرية . كما تشكلت اللغة النثرية فى الرسالة من مستويات متعددة ، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التى ترتكز على استيعاب مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة ، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة النثرية المتضمنة فى السرد . قال ابن شهيد فى مفتتح رسالته موجها خطابه إلى أبى بكر :

« وكنتُ أيام كتاب الهجاء، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تآليف الكلام ، فاتبعت الدواوين ، وجلست إلى الأساتيذ ، فنبض لى عرق الفهم ودر لى شريان العلم ، بمواد روحانية ، وقليل من الالتماح من النظر يزيدنى ويسير من المطالعة يفيدنى ، إذ صادف شن العلم طبقه، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا ، ولا كالحمار يحمل أسفارا ، فطعنت ثغرة البيان دراكا ، وأعلقت رجل طيره أشراكا ، فانثالت لى العجائب .. إلخ » (٥٣) .

فلغة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين بعض العبارات المأثورة مثل: « صادف شن العلم طبقه» ، «ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا، ولا كالحمار يحمل أسفارا » . إلا أن استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر لغير الموهوبين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء ، فيثقلون على أنفسهم دون فائدة . وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال الوصف ، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم على أنواع الحلوى فى «رسالة الحلواء» (٥٤) . وربما يصل التهكم إلى مستوى الإقذاع فى لغة الحوار بين الراوى وشيطان عبد الحميد الكاتب(٥٥) وبينه وبين أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى (٥٦) .

ـ ٤ ـ

١ ـ أتاح هذا الشكل القصصى تعددا صوتيا من خلال الشخصيات المتعددة التى تم استدعاؤها . غير أن الشخصيات المستحضرة هنا ـ عبر توابعها ـ وهى

شخصيات واقعية تنتمى إلى الماضى فى معظمها ـ لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى أو تابعه فى أضيق الحدود . وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص .

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا فى الحركة الأولى من الرسالة وجدنا أن حضورهم ينبنى أساسا على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء فى تاريخ الشعر العربى لدى القارئ حيث يمثل كل منهم صوتا شعريا متميزا . ولهذا اعتمد الكاتب على التداعيات التى يمكن أن تثار فى ذهن القارئ عندما تطرح أسماء هؤلاء الشعراء اسما اسما . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد لأن استحضار امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعى عصرا فنيا بأكمله هو العصر الجاهلى بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا . وبالتالى يطرح تساؤل بدهى عن السبب فى إسقاط الآخرين . كما يستدعى حضور أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى العصر العباسى بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثيرين غيرهم . هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التى تقع بين العصرين الجاهلى والعباسى من قائمة الاختيار! ومن التداعيات التى يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم فى ذهن القارىء السمات الشخصية اللصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم ، لاسيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطورى (امرؤ القيس ــ طرفة بن العبد ــ قيس بن الخطيم ــ أبو نواس ــ المتنبى) . وقد أفاد من هذا فى اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء (٥٧) .

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولا ، وذوى سمات شخصية متميزة ثانيا . وكان وراء الاختيار قصدية الكاتب ونواياه ، حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات فى هذا النص لاترتد إلى تعدد الشخصيات فحسب ، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد ، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه الأصوات، فنواياه هنا لايمكن إغفالها بحال ، وهى تتفرع إلى اتجاهين اثنين أولهما الرؤية النقدية التى على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم. والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التى تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية . ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية النص كما سبق الإشارة إلى ذلك .

وليس مصادفة أن يمثل الشعراء الذين استحضرهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين وهما الاتجاه الاتباعى والاتجاه الإبداعى . وليس مصادفة أيضا أن ينتمى غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثانى (الإبداعى) . وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوى القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية ، وهم فى نظره الموهوبون .

لقد اختار الراوى (فى الحركة الأولى من الرسالة) رئى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه. وهذه الأولية لها دلالتها ، فشعر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلى ، ولهذا يعد أول من ألف المعلقات . من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى فى تاريخ الشعر العربى . كما اختار الراوى أن يزور رئى طرفة بن العبد ، وهو تال فى الزمن لامرئ القيس ، ومن أصحاب المعلقات أيضا . وقد تفتحت موهبته فى سن صغيرة ، كما أنه توفى فى سن صغيرة . لقد اختارهما الراوى بوصفهما شاعرين مبدعين موهوبين ، ومن ثم فقد حرص على إظهار إجلاله لهما . أما رئى قيس بن الخطيم فظهر بشكل مفاجئ للراوى وصاحبه وهما فى طريقهما لزيارة رئى أبى تمام معاتبا لهما لأنهما لم يقصداه بالزيارة . وهذا الظهور المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى ، إنه حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفة بن العبد) والشاعر التقليدى غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية ،

لاسيما أن التبريزي الذي أحاله عليه لنقاده زهير بن نمير صاحب الراوي ليلتقي إلى ذلك: «علمنا أصحابه فتضيناه وحققنا أنه شيطانك»(٥٨). لقد استغل ابن شهيد ما يروى عن قيس بن الخطيم من أنه معروف بقوته وبطشه وجرأته وشجاعته وتقديمه له: فهو «فارس كأنه الأسد على فرس كأنه العقاب»(٥٩). فضلا عن العبارات التي أنطقه بها وما تحمله من تهديد ووعيد؛ بحيث جعل الراوي هذه المرة خائفا مرتعدا ينشد شعره تحت تهديد أبي الخطار شيطان قيس بن الخطيم.

واختيار الراوي لزيارة شيطان أبي تمام لا يخفى وراءه تأييد ابن شهيد لطريقة المحدثين. والطريقة القصصية التي وصفت بها خروج أبي تمام ولقاءه به وأصحابه تلمح إلى هذا التأييد: فأبو تمام يخرج من قاع بئر حين ينادي عليه زهير بن نمير، فلم يكن متطاولا شاهرا ولا متوشحا بسيف كما ظهر رئي كل من امرئ القيس وطرفة بن العبد.

«ثم انصرفنا، وركضنا حتى انتهينا إلى شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة حوراء، فصاح زهير: يا عتاب بن حبناء، حل بك زهير وصاحبه فبعمرو والقمر الطالع... ألا ما أريتنا وجهك! فانفلق ماء العين عن وجه كفلقة القمر، ثم اشتق الهواء صاعدا إلينا من قعرها حتى استوى معنا، فقال: حياك الله يا زهير، وحيا صاحبك! فقلت: وما الذي أسكنك قعر هذه العين يا عتاب؟ فقال: حيائي من التحسن باسم الشعر وأنا لا أحسنه. فصحت: ويلي منه، كلام محدث ورب الكعبة! واستنشدني فلم أنشده إجلالا له، ثم أنشدته»(٦٠).

تتمثل رؤية ابن شهيد النقدية في قصصه تلك الرؤية المؤيدة لأبي تمام ومذهب المحدثين والمعارضة لأنصار القديم. فاتخاذ شيطان أبي تمام قاع العين مسكنا ومستقرا له، وعبارته التي يعلل بها وجوده يقف وراءها تهكم ابن شهيد وسخريته من النقاد المعادين لطريقة أبي تمام الشعرية لخروجها عن طريقة القدماء.

ثم تأتي عبارة شيطان أبي تمام التي يختتم بها ابن شهيد اللقاء والتي يجيز فيها الراوي البطل ويواسيه في الآن نفسه ملمحة — مرة أخرى — إلى موقف النقاد من أبي تمام: «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك»(٦١).

وبالطريقة نفسها يلمز ابن شهيد نقاد عصره ونقاد المتنبي، حين يقول لشيطان المتنبي هل ابن شهيد: «يا بني أنه يتناول الفيحاء لدفاعه إجابة غير مباشرة على نقاده في قرطبة»(٦٢).

والطريقة القصصية التي تم بها استدعاء شيطان البحتري تؤيد مناصرة ابن شهيد لمذهب المحدثين دون مذهب التقليديين. فظهور البحتري تم بالصدفة، حين كان الراوي وصاحبه في طريقهما إلى رئي أبي نواس؛ فمرا على قصر عظيم أمامه ناورد كان فيه صاحب البحتري ومن هنا تمت الزيارة بالصدفة ثم انتهت بإحباط صاحب البحتري وغضبه:

«فكأنما غشي وجه أبي الطبع قطعة من الليل، وكر راجعا إلى ناورده دون أن يسلم، فصاح به زهير: أجزته؟ فقال: أجزته لا بورك فيك من زائر ولا في صاحبك أبي عامر»(٦٣).

وإهمال زيارة شيطان البحتري وافتعال نسيانه يكمل تجسيد موقف ابن شهيد المؤيد لشعر المحدثين:

«فقلت له: لمن هذا القصر يا زهير؟ قال: لطوق بن مالك، وأبو الطبع صاحب البحتري في ذلك الناورد، فهل لك أن تراه؟ قلت: ألفية أجل، إنه لمن أساتذي وقد كنت أنسيته»(٦٤).

واستحضار البحتري بهذه الطريقة أمر مخطط له قصصيا لأنه يمثل صوت الشعر القديم، وفي الوقت نفسه فإنه يبرز التعارض بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين التي يمثلها أبو تمام.

واستدعاء شيطان أبي نواس في هذا السياق يبدو أمرا طبيعيا لأنه كان أول من تمرد من المحدثين على تقاليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات الشعرية التقليدية. كما كان جريئا في خرقه المواضعات الأخلاقية، ليس بسبب إغراقه في الخمر أو بسبب سلوكه الشخصي الخاص فقط، بل في تناوله الموضوعات المتعلقة بالمجون في شعره. وقد أفاد ابن شهيد من الأخبار التي كانت تروى عن مجون أبي نواس ولهوه، فجعل لقاءه في «دير حنة». وقد أعانته هذه المادة على استحضار شخصية أبي نواس قصصيا من خلال وصفه لتفاصيل المكان الذي كان يقيم فيه، ثم الحال التي كان عليها شيطان أبي نواس نفسه، وهو وصف لم يخل من الهزل؛ فهو لم يفق من غيبوبته إلا بعد أن سمع إحدى خمريات ابن شهيد، كما قام برقص طويل بعد أن أعجبه أحد الأبيات. لكن هذا لم يمنع من إجلال ابن شهيد لأبي نواس «لمكانه من العلم والشعر»(٦٥).

لقد توسل ابن شهيد باختياره لهؤلاء الشعراء ليدلل رؤيته النقدية التي تعارض الموقف النقدي السائد المؤسس على تمجيد الأتباع (التمسك بالتقاليد الشعرية واعتبار القدماء نموذجا للاحتذاء) دون الابتداع. ولم يكن هذا الموقف خاصا بعصره فقط، بل هو موقف يضرب بجذوره إلى بداية ظهور شعر المحدثين. ومن هنا كان اختياره لهؤلاء الشعراء (أبو نواس، أبو تمام، المتنبي) الذين كان لهم دور بارز في تجديد الشعر العربي، وكان شعرهم موضع جدل واسع وخلاف كبير كان ينتهي عادة بنصرة أنصار الشعر القديم على أنصار المحدثين.

ومن هنا أيضا كان إهمال ابن شهيد وإسقاطه لعصر أدبي بأكمله هو العصر الإسلامي، وكأنه لم يجد في هذا العصر ذلك الشاعر الموهوب الذي يملك القدرة على مجاوزة التقليد الحرفي للقدماء إلى التجديد.

وفي الوقت نفسه أعطى ابن شهيد صلاحيات النقاد لهؤلاء الشعراء الكبار لأنه يرى أنهم هم الأولى بالقيام بمثل هذا الدور. وفي هذا ذهب جيمس مونرو إلى أن حصول ابن شهيد على الإجازة من كبار الشعراء وليس من النقاد يكشف عن رأيه في النقاد وتقليصه للنقاد في تصوره مشروعية حقيقية في وضع أحكام أدبية صحيحة، ذلك لأن الشعراء في نظر ابن شهيد هم أصحاب الأهلية الحقيقية في الإبداع ووضع الأحكام الأدبية الصحيحة(٦٦).

وإذا انتقلنا إلى الكتاب المبدعين الذين تم استحضارهم في الحركة الثانية من هذه الرحلة (زيارة شياطين الكتاب) سنجد الراوي يبدو أكثر تحررا، لأنه لا يحمل عناء الرحلة إلى الكتاب فردا فردا، حيث قضت المصادفة القصصية أن يكون كل هؤلاء الكتاب مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة. ومن الشخصيات التي استحضرت عبد الحميد الكاتب والجاحظ وتلاهما في الحضور ابن الإفليلي ثم بديع الزمان فضلا عن شخصية أخرى غير معروفة هي أبو إسحاق بن حمام. ولكل من الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان -وهم من الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد- دوره البارز والمميز في الكتابة النثرية الأدبية، حيث يمثل كل منهم مرحلة زمنية. وقد سبق لابن شهيد أن أشار إلى ذلك. ولهذا فإنه استدعاهم بوصفهم كتابا لهم إنجازات فعلية في تاريخ النثر الأدبي. أما أبو القاسم الإفليلي، وهو عالم لغوي معاصر لابن شهيد، فهو أحد ممثلي السلطة النقدية وأحد خصومه. وقد تم هذا الاختيار كله بقصد من ابن شهيد ووفق رؤيته النقدية.

وقد تأنت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اتضح هذا فى الوصف والحوار. ومن الملفت أن دور الحوار فى هذه الحركة الثانية كان بارزا، فهو الذى يظهر من خلاله التعارض بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجهه أبوعيينة رئى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع فى كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رئى الجاحظ يبدو طبيعيا، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع فى كتاباته برغم ميله إلى إحداث نوع من التوازن الصوتى بين ألفاظه، معتمدا فى هذا على الترادف والازدواج[٦٧] . وفى الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى إلى الحديث عن أكثر من مشكلة منها ما يتعلق بكتاب عصره وذوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رئى عبد الحميد الكاتب (وكنيته أبوهبيرة) معارضا ومعترضا على تسليم الجاحظ بما يقوله الراوى ويدعيه ومشككا فى رأيه فى معاصريه مسقطا عليه (التهم) نفسها التى رمى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

«فقلت فى نفسى طبع عبد الحميد ومساقه ورب الكعبة! فقلت له: لقد عجلت أبا هبيرة... إن قوسك لنبع وإن ماء سهمك لسم، أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقعة طلبت أم بيانا؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفى عباءة تتكشف عنها.. معانيك تكشف... العنز عن ذنبها. الزمان دفء لا قر، والكلام عراقى لا شامى. إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك، وألمح من كشى الضب على ماضغيك فتبسم إلى وقال: أهكذا يا أطيلس، تركب لكل نهجه، وتعج إليه عجه؟ فقلت: الذئب أطلس، وإن التيس ما علمت!»[٦٨] .

إن جرأة الراوى على شيطان عبدالحميد الكاتب وحدة جوابه عليه تحدد موقفا صارما من طريقة عبدالحميد فى الكتابة إذ جعله ممثلا للقديم، حين عرض ببداوته: «الكلام عراقى لا شامى، إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك..» . وليس الموقف هنا قاصرا على عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة فى الكتابة، ومن هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذى جعلت له صدارة مجلس الكتاب، والذى جعل ممثلا للجديد المحدث. وإقامة الحوار بين شيطان الجاحظ والراوى وتدرجه، ثم تدخل شيطان عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتا معارضا، كان يهدف إلى الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم ـ الذى أظهر أنه يملك القدرة على احتذائه ـ واختياره لطريقة المحدثين فى الكتابة التى اعتبر الجاحظ ممثلا لها. وهذا الموقف يفسره الود الشديد الذى كان يسود الحوار بين أبى عيينة رئى الجاحظ والراوى، كما يفسره أيضا تسليم أبى عيينة بكل ما قاله الراوى وتعاطفه معه تعاطفا ملحوظا، ثم تدخله بعد ذلك لينهى الموقف بينه وبين أبى هبيرة (رئى عبدالحميد) . وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضا من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبدالحميد الكاتب وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتا واحدا، اقتصر على الاستماع والاستحسان والتعاطف مع الراوى، وقد سألاه عن خصومه. ثم ناديا ـ وقد قاما هنا بمهمة زهير بن نمير ـ على أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى وأحد خصوم الراوى. وعندما ظهر أنف الناقة وصفه الراوى وصفا جسديا ساخرا يمهد به للكشف عن طبيعة هذه الشخصية ونقائصها[٦٩] .

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتا معارضا لصوت الراوى، فحين سئل عنه قال: «فتى لم أعرف على من قرأ» ، فرد إليه الراوى السؤال نفسه. وهنا أثيرت مشكلة خلافية حول معرفة البيان وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو

هى موهبة يهبها الله من يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقة بوصفه صوتا من أصوات السلطة النقدية التى ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوى من مرجعية الخليل بن أحمد وسيبويه التى يستند إليها أنف الناقة بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذى يقدمه المؤدبون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد ـ من علماء اللغة والمتأدبين ـ الذين منحوا سلطة النقد فى عصره مثل أبى القاسم الإفليلى أدنى من الشعراء لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوى بعض ما كتبه اعتمادا على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفى أنف الناقة ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعا إلى بعض أشعار الراوى الوصفية تأكيدا لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يثير إعجاب فتيان الجن ويحقق مزيدا من الإحباط لأنف الناقة. ويتدخل رئى أحد معاصرى الراوى ليصلح بينه وبين أنف الناقة لتتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبى القاسم الإفليلى، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوى ليشهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقى لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقة واختفائه يشهر شيطان بديع الزمان (زبدة الحقب) بوصفه منافسا للراوى الذى عامله ـ بدوره ـ بوصفه ندا وليس أستاذا. وكان قد استمع إلى ما قاله فى وصف الحلوى والثعلب.... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم باراه فى وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه مهزوما. وينتهى المجلس وقد أصبح الراوى محط كل الأنظار بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعرا وكاتبا فى آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من (رسالة التوابع والزوابع) تعددا صوتيا يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوى، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج الراوى كاتبا مجيدا على أيدى الكتاب، بين مؤيدين له مغتبطين ـ رئى الجاحظ وعبدالحميد ـ ومحبطين منهزمين ـ رئى بديع الزمان وأبى القاسم الإفليلى ـ كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التى يبدو فيها الراوى متحررا تماما وقد منح نفسه بوصفه مبدعا سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التى يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معان جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعمد عدم تحديد أسماء النقاد فى هذه الجلسة؛ فكلهم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمردل السحابى، والآخر يدعى فاتك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر فى تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوى مع فاتك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيدا لاستعراض الراوى قدرته على تناول بعض معانى المتنبى. وهنا يظهر صوت ثالث لناقد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصرى الراوى الذى لم يكشف عن اسمه الحقيقى. وقد أثبت أمامه الراوى/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين مما أفحم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصدية ابن شهيد، الذى كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقاد.

وتأتى الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكى فيها الراوى زيارته لحيوانات الجن، حيث لم تعد الأصوات هنا أصواتا بشرية مماثلة للحقيقة ،كما حدث فى استحضار الأموات من الشعراء والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع فى هذا الجزء فى صور حيوانات

ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذى أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلى برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصى الذى سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصدية المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية فى التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائى وحده أو المقامة وحدها أو غيرها من الأشكال النثرية الأخرى.

إن (رسالة التوابع والزوابع) تعد شكلا أدبيا جديدا تولّد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارثة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعنى أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربى التقليدى السائد فى بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسى كان نحو الأشكال المستبعدة والأدنى مكانة فى عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكوت عنها فى التراث العربى التقليدى فضمنها عمله واحتذاها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتدا رأى فيه حال الأدب العربى فى سياق أشمل دفعه إلى خلق بلاغة مغايرة تمثلت فى هذا الشكل القصصى «الرسالة». ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التى ارتبط بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحفزه إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة وغير المستقرة - بسبب تحلل طبقته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التى انتهت بسقوط الخلافة العربية وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه فى الديون - سببا من أسباب اجتهاده الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نغفل أن تمرد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبنى هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غيبت أو همشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهود السابقة عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل - بوجه من الوجوه - مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التى ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التى لم تنفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها الثقافى - آنذاك - تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة - كما تجلى هذا فى ابتداع الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال - وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية وأن يستدعى النماذج التى كان يريد احتذاءها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع ، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد تم فى رحم

من بغال وحمير وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدوارا شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيدا من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوسل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أنجز ذلك الاختبار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابع من التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيدا من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعرا وكاتبا فحسب، بل بوصفه ناقدا أيضا. وبعدما أثبت كفاءته التى خذلت كبار نقاد الجن وأكثرهم شرا، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التى لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لممثلى السلطة الأدبية والنقدية من مثقفى عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعريضا بحمقهم وضيق أفقهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة فى الوصف القصصى الساخر والتحاور اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات .

وقد أخذ الحوار فى هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بغل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمنا للسخرية من الشعر الذى يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة فى محاذاة القدماء وتقليدهم. أما الثانى ففيه تكشف له البغلة المنشدة عن حقيقتها، إذ هى بغلة أبى عيسى، أحد رفقاء الصبا، فتسأله عن أحواله وأحوال قرناء صاحبها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققا لغرضين، أولهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن فى النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملغزا أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقائه الذين تنكروا له. أما الثالث ففيه يحاور الراوى أوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف - يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهكم والسخرية، كما أنه يمهد للحوار الذى يدور بينه وبينها - وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: «لقد حكمتهم بالهوى، ورضيتم من حاكمكم بغير الرضا»[٧٠] . وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول : «معرفة النحو والغريب» فكيف يعرض للفروع : «نقد الشعر» ؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يرتد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يرتد إلى الإلهام كما يرى الراوى؟ وقد أصر الراوى على أنه لا يتقن سوى «ارتجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنصبة»[٧١] وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع رئى أبى القاسم الإفليلى حول البيان : هل يكون مكتسبا أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويجدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد ، مما يؤدى به إلى الاصطناع والتكلف ، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع، وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحت فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا ، فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد وإصدار الأحكام. لقد كشف ابن شهيد، فى هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين

الأدب العربى وتراثه؛ من هنا كانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كانت هذه النقلة الجديدة التى حققها ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء تجذيرا للنوع القصصى فى أدبنا العربى، فقد كان من الممكن أن تفتح طريقا واسعا وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدى يدخلها فى نسيج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدى لم يقبل النوع القصصى بأشكاله المتعددة قبولا يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغييب والرفض، أو بالاستعلاء والتهميش، على أحسن تقدير، مما أعاق هذا النمو وأوقف إمكان الاستمرار.

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال: زكى مبارك، **النثر الفنى فى القرن الرابع**، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ جـ١ ص٣١٨ ـ ٣٢٠؛ أحمد هيكل، **الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص٣٨١ وما بعدها؛ بطرس البستانى، **رسالة التوابع والزوابع، دراسة تاريخية أدبية**، دار صادر، بيروت، د.ت، ص٦٧، ٦٨؛ بروكلمان، **تاريخ الشعوب الإسلامية**، ترجمة نبيه أمين فارس، منير العلبكى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط٤، ص٣٠٨، ٣٠٩؛ شوقى ضيف، **تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الأندلس)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص٤٥٧.

(٢) صنف زكى مبارك الرسالة ضمن الأخبار والأقاصيص. انظر: **النثر الفنى فى القرن الرابع**، مرجع سابق، جـ١ ص٢٤٠؛ انظر أيضا: أحمد هيكل، **الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة**، مرجع سابق، ص٣٧٧؛ إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص٣٣٤ وما بعدها؛ مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسى وموضوعاته ومقاصده**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص٥٧٨، ٥٧٩؛ حازم خضر، **النثر الأندلسى فى عصر الطوائف والمرابطين**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص٢٩٣، ٢٩٤.

(٣) شوقى ضيف، **تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الأندلس)**، مرجع سابق، ص٤٤٧.

(٤) حازم خضر، **النثر الأندلسى فى عصر الطوائف والمرابطين**، مرجع سابق ص٣٠٠، ٣٠١.

(٥) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعيا ما قد ساد بتميز (الحكاية) ـ بوصفها نوعا أدبيا ـ عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى لدى المعنيين بفن القص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التى صدّر بها أبو المطهر الأزدى حكاية أبى القاسم البغدادى. قال أبو المطهر الأزدى: «أما الذى أختاره من الأدب فالخطاب البدوى والشعر القديم العربى ثم الشوارد التى افترعتها خواطر المتأخرين من أعلام الأدباء، والنوادر التى اخترعتها أقراح المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذى أحصله من أدب غيرى وأقتنيه وأتحلى به وأدعيه وأرويه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه، ويصدق شاهدى عليه أشعار لنفسى دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها ثم إن هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر.. إلخ» أبو المطهر الأزدى، **حكاية أبى القاسم البغدادى**، تحقيق آدم متز، هيدلبرج، ١٩٠٢ ص١.

(٦) انظر للباحثة: «**الموقف من القص فى تراثنا النقدى**» مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٠ ص١٧٧.

(٧) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى (عصر الخلافة)** د. ت، دمشق ١٩٧٤، ص٢٣٠.

(٨) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى**، مرجع سابق، ص٣٠٠، ٣٣٢؛ انظر أيضا: أحمد فكرى، **قرطبة فى العصر الإسلامى**، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص٢٤٨.

(٩) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى** ، ص٢٣٢ وما بعدها، أحمد فكرى **قرطبة فى العصر الإسلامى**، مرجع سابق، ص٢٥١.

(١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث فى : ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص٥٢٢ ـ ٥٢٩، انظر أيضا ابن عذارى المراكشى، **البيان المغرب فى أخبار الأندلس والمغرب**، تحقيق ليفى بروفنسال، دار الثقافة، بيروت د.ت جـ٣، ص١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، يعقوب زكى، **مقدمة ديوان ابن شهيد**، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت، ص٤٨.

(١١) أحمد بدر، **تاريخ الأندلس فى القرن الرابع الهجرى**، ص٢٣٢.

(١٢) المرجع السابق ص٣٣٤. انظر: ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة** ، القسم الثالث، المجلد الأول، ص٥١٦ ـ ٥٢٢، ابن عذارى، **البيان المغرب**.، جـ٣ ص١٤٧، ١٤٨.

(١٣) ابن بسام، **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٠٧، ٢٠٨.

(١٤) الحميدى، **جذوة المقتبس فى ذكر ولاة الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص١١٠، ١١١.

(١٥) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة**، ٢٩ ـ ٣٣.

(١٦) جاء فى **البيان المغرب** لابن عذارى أن المنصور بن أبى عامر كان «أشد الناس فى التغير على من علم عنده شىء من الفلسفة والجدل فى الاعتقاد والتكلم فى شىء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشىء من أمور الشريعة. وأحرق ما كان فى خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصيلى وابن ذكوان والزبيدى وغيرهم، واستولى على حرق جميعها بيده»: ابن عذارى، **البيان المغرب** .. ، تحقيق ج.س كولان، وبروفنسال، دار الثقافة، بيروت، د.ت جـ٢ ص٢٩٢، ٢٩٣، راجع أيضا آنخل جنثالث بالنثيا، **تاريخ الفكر الأندلسى**، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٦٥.

(١٧) شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، (الأندلس)** ص١٤٧ ـ ١٥٠.
(١٨) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة** ، ص٧٩ ـ ٨١. انظر: ابن حزم، **رسالة فى فضل الأندلس وذكر رجالها**، ملحقة بتاريخ الأدب الأندلسي ، ص٣٤٨.
(١٩) ابن بسام، **الذخيرة** .. القسم الأول، المجلد، ص٢٤٣.
(٢٠) هاجم ابن شهيد معلمي قرطبة ومؤدبيها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخرية شديدة، وخص بهجومه العنيف بعض العلماء اللغويين والكتاب مثل أبي القاسم الإفليلي وابن الفرضي. انظر: **الذخيرة** ..، (لابن بسام) القسم الأول ص٢١٢، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤.
(٢١) التهانوى، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تحقيق لطفى عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، جـ٣ ص٧٣ ـ ٧٤.
(٢٢) **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنفه أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، دمشق، ١٩٨٢ ، ص٢٦ ؛ انظر أيضا قول طرفة بن العبد:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة وقد يبلغ الأنباء عنك رسول

ديوان طرفة، تحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص١١١.
(٢٣) أبو البقاء أيوب الحسيني الكفوى، **الكليات**، تحقيق عدنان درويش، محمد المصرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، القسم الثاني ص٣٨٦، **كشاف اصطلاحات الفنون** جـ٣، ص٧٤.
(٢٤) انظر ما ذكره القرشي حول شياطين الشعراء من أخبار وأحاديث: أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص٤٠ ـ ٥٥. انظر أيضا ما ذكره الجاحظ حول شياطين الشعراء، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦٧، حـ٦ ص٢٢٢٥ وما بعدها.
(٢٥) بديع الزمان الهمذاني، **المقامات**، شرح محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٢٥٣ وما بعدها.
(٢٦) بديع الزمان الهمذاني، **المقامات**، ص١٨١.
(٢٧) انظر: ابن شهيد، **رسالة التوابع والزوابع**، تحقيق بطرس البستاني مرجع سابق، ص١٢٥، انظر أيضا: **الذخيرة**، القسم الأول، المجلد الأول ص٢٣٩ ـ ٢٤٠، ٢٣١، ٢٣٦.
(٢٨) JAMES T. MONROE, **Risàlat AT-Tawàbi, WAZ-Zawabi**, Introduction, translation and notes, University of California Press, 1971, P.37.
(٢٩) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٩١.
(٣٠) أحمد هيكل، **الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة**، ص٣٨٥.
(٣١) حول تسمية التوابع والزوابع «بشجرة الفكاهة» انظر: الحميدى، **جذوة المقتبس**، ص٣٧٤.
(٣٢) إحسان عباس، **عبدالحميد يحيى الكاتب، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨، ص١٥٧، ١٥٨.
(٣٣) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٩١.
(٣٤) المرجع السابق، ص٨٧.
(٣٥) نفسه ص٨٧.
(٣٦) نفسه ص٩٠.
(٣٧) نفسه ص٩٠.
(٣٨) نفسه ص١٠٤، ١٠٦.
(٣٩) انظر: يمنى العيد (وإحالاتها الخاصة بمنظرى الفن الروائى)، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوى**، دار الفارابى، بيروت، ١٩٩٠، ص٩٠ وما بعدها.
(٤٠) **رسالة التوابع والزوابع** ص١٠٦.
(٤١) نفسه، ص١٣٢.
(٤٢) نفسه، ص١٣٢، ١٣٣.
(٤٣) نفسه ص١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.
قال ابن شهيد على لسان البغل العاشق:

على كل صب من هواه دليل سقام على حر الجوى ونحول
ومازال هذا الحب داء مبرحا إذا ما اعترى بغلا فليس يزول
بنفسي التى أمّا ملاحظ طرفها فسحر، وأما خدها فأسيل
تعبت بما حملت من ثقل حبها وأنى لبغل للثقال حمول
وما نلت منها نائلا غير أننى إذا هى بالت بلت حيث تبول

كما قال على لسان الحمار:

دهيت بهــــذا الحب منذ هويث	وراتـت إرادتـى فـلـسـت أريـث
كلفت بإلفى منذ عـشـرين حـجـة	يجـول هواها فى الحـشـا وتعـيث
ومـا لى من برح الصـبابة مـخلص	ولالى من فـيض الـسـقـام مـغـيث
وغـيـر منهـا قلبـهـا لى نميـمـة	نماها آحم الخـصـيتين خـبـيث
ومـا نلت منهـا نائلا، غـيـر أننى	إذا هى راثت رثـت حـيـث تروث

(٤٤) نفسه، ص١٢٤.

(٤٥) نفسه ص٢١.

(٤٦) نفسه ص١٢١، ١٢٢.

(٤٧) Monroe, **Risalat AT-twabi, WAZ-Zawabi,** Introduction, Translation and notes p.27.

مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسى موضوعاته ومقاصده**، ص٥٧٨، ٥٧٩.

(٤٨) **رسالة التوابع والزوابع** ص١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه ص٩٣، ٩٦.

(٥١) ابن بسام، **الذخيرة**.. ، القسم الأول، المجلد الأول، ص٢٣٧، ٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة فى **الرسالة**، ص١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

(٥٣) **رسالة التوابع والزوابع**، ص٨٨.

(٥٤) السابق ص١١٩ ـ ١٢٢.

(٥٥) نفسه ص١١٨.

(٥٦) نفسه ص١٢٤، ١٢٥.

(٥٧) استوحى ابن شهيد أسماء شياطين الشعراء والكتاب من واقع الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتها. مثل اختياره لأسماء شياطين كل من طرفة بن العبد وأبى نواس و البحترى والجاحظ وأبى القاسم الإفليلى.

(٥٨) **رسالة التوابع والزوابع** ص٩٦.

(٥٩) نفسه ص٩٦.

(٦٠) نفسه ٩٨.

(٦١) نفسه ص١٠١.

(٦٢) نفسه ص١١٢، راجع: Monroe, **Risalat AT-Tawabi, WAZ-Zawabi** **Introduction**, Translation and notes, p.22.

(٦٣) نفسه ص١٠٤.

(٦٤) نفسه ص١٠٢.

(٦٥) نفسه ص١٠٦.

(٦٦) انظر: Monroe, **Risalat At-Tawabi, WA Z-Zawabi,** p. 24, 25.

(٦٧) شوقى ضيف، **الفن ومذاهبه فى النثر العربى**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٦٩.

(٦٨) **رسالة التوابع والزوابع**، ص١١٦ ـ ١١٨.

(٦٩) نفسه ص١٢٤.

(٧٠) نفسه ص١٥٠.

(٧١) نفسه ص١٥١.

حى بن يقظان وروبنسون كروزو

نصان فى السيرة الذاتية الاستعارية

ماری تریز عبد المسيح*

نجح كل من أبى بكر بن طفيل (٥٠٠ ـ ٥٨١هـ/ ١١٠٦ ـ ١١٨٥م) مؤلف (حى بن يقظان) (١١٨٠) ودانييل ديفو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١) مؤلف (روبنسون كروزو)[١] (١٧١٩) ـ فى خلق تفسير كونى «كوزمولوچى» يشرك القارئ فى تكوين صورة استعارية تجعله يخوض مع المؤلف تجربته الذاتية فى الإيمان بالله، وذلك من خلال قالب سردى يركز على كيفية إدراك الإنسان لعملية الخلق. ويعتزم هذا البحث دراسة المنهج الذى اتبعه النصان فى اتخاذ السرد وسيلة لتعرّف الله، ولخلق صورة استعارية لكوزمولوچى عالمى.

هل تجمع (حى بن يقظان)و(روبنسون كروزو) علاقة نسب أدبى، أم تجمعهما علاقة نصيّة؟

تعددت الدراسات التى قالت بوجود علاقة نسب أدبى بين (روبنسون كروزو)و(حى بن يقظان)؛ فعندما ترجمت الأخيرة إلى الإنجليزية[٢] استحسنتها الطوائف كافّة؛ التابعة للكنيسة الإنجيلية[٣]، والمنشقة عنها فى آن، مثل طائفة الكويكرز التى كان ديفو ميالاً إليها[٤]. لقد أسهمت هذه الترجمة فى النضج الفكرى للمذهب البروتستانتى الأوروبى. ووفقاً لما يقوله نيكولاس ريشر (١٩٦٧)، فقد كان النص العربى بمثابة حركة دفع للإيديولوچيا الدينية ـ الفلسفية التى تأسست عليها حركة التقويّة Pietism الإنجليزية فى القرن السابع عشر.

هذا فضلاً عن أن اهتمام علماء اللاهوت البروتستانت المنشقين فى القرن السابع عشر بدراسة النص الأصلى للكتاب المقدس قد صاحبه اهتمام بالدراسات العربية [٥]. فعندما بدأ العلماء فى اتخاذ هذا النص مرجعا أساسياً، تطلّب ذلك قراءته قراءة مباشرة وقراءة مصادره أيضاً، ومن هنا ظهر الاهتمام بكتب أخرى مكتوبة بلغتين قريبتين هما العربية والعبرية. وحينما كانت الكنيسة تفقد سلطتها المطلقة، تواقت ذلك مع السعى إلى عقلنة الدين نتيجة لرفض هذه الهيمنة التى

* قسم اللغة الإنجليزية. جامعة القاهرة.

فرضها القساوسة، على حد قول چون سبر (١٩٨٨، ص ٥٤٨).

وعلى عكس النظرية الدينية المبنية على الوحى، فقد اقتضت النظرية الدينية العقلانية أسلوباً جديداً لقراءة نص الكتاب المقدس بطريقة ذات طابع ذاتى تبعتها كتابة من الطابع نفسه تظهر الاستجابة الشخصية للنص. وهكذا، فأهم ما يربط ديفو بابن طفيل كامن فى تلك النظرة العقلانية للدين. ومن ثم سنركز هنا على إبراز هذه النظرة التى تربط بين المؤلفين وتكمن خلف قراءة كليهما للنصّ المقدس استناداً إلى التجربة اليومية. وفيما يرى چيفورى هارفارم (١٩٨٨) فإن هذا النوع الأدبى الجديد يمكن اعتباره سيرة ذاتية للهداية.

السيرة الذاتية للهداية:

لايتحدد مفهوم السيرة الذاتية فى هذا السياق بالخصائص الشكلية أو الأفكار الرئيسية التى نجدها فى السيرة الذاتية بشكلها التقليدى، بل يتسع ليشمل الأسلوب الذى اتبعه الكاتبان فى قراءة تجاربهما الشخصية على نحو يتيح للقارئ أن يقرأ تجربته هو فى النص، ويستطيع، من ثم أن يعايش تجربة الهداية نفسها التى عاشها الكاتبان.

وقد أنشأ ابن طفيل خطاباً سردياً لإظهار تجربته الذاتية فى الهداية. ففى مقدمة كتابه، يبرز ما يترتب على بنية الاتصال التى شيدها لتوصيل تجربته للقارئ :

« غير أننا ألقينا إليك بغايات ما انتهينا إليه من ذلك من قبل أن نحكم مباديها معك. ولم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليدى مجمل. هذا إن أنت حسنت ظنك بنا، بحسب المودة والمؤالفة لا بمعنى أنّا نستحق أن يقبل قولنا» (ص ٢٤).

من هنا يتضح أن الراوى قد عرض آليات خطابية تؤدى إلى تأمل الذات بواسطة القراءة؛ فهو يريد أن يسبح بالقارئ فى البحر الذى عبره ليشاهد ما شاهده ويتحقق ببصيرته، بحيث لا يتوقف عند حدود معرفة الكاتب بل يجاوزها.

أما ديفو فيعرض رأياً شبيهاً لما يراه المؤلف المسلم (١٩٢٥، ج٣)، حيث يؤكد أنه:

« برغم أن الرواية مجازية إلا أنها تاريخية فى الوقت نفسه. فهى تقدم صورة رائعة لحياة تزخر بغرائب المصائب، وتقدم نموذجاً لكل ما هو مزين ويصعب كشف حقيقته فى الحياة. ولكن هناك رجلاً على قيد الحياة تشكل أفعاله فى الحياة موضوع هذه الصفحات، حيث تشير معظم أجزاء القصة إلى هذا الشخص بعينه... وإنصافاً للحق، فإننى أنسب هذه القصة إلى نفسى» (ص٥ ـ ٦).

إلى جانب ذلك، يدعو ناشر طبعة عام ١٧٩٠ القارئ إلى تطبيق تجربة الكاتب على حياته قائلاً: «تحتوى القصة على دلالة دينية للأحداث حتى يمتثل بها الحكماء» (ص٧).

يصوغ الكاتبان، إذن، تجربتهما فى قالب سردى، حيث يتوصل السارد ـ سواءأكان كروزو أم حىّ ـ إلى الاهتداء الروحى من خلال أنماط جديدة للقراءة؛ ليست قراءة النصوص المقدسة فحسب، بل قراءة حياتهما الشخصية بالاستعانة بهذه النصوص ، مثلما سبق أن توصل الكاتبان بالحوار مع النصّ المقدس (هارفارم ١٩٨٨، ص ٩٢١)، أو بإيجاد «بديل يتناوب المشاركة» ـ أى القارئ ـ تبعاً لبول دى مان (١٩٧٩، ص٩٢١)؛ فقد وظف القالب السردى هنا لإشراك القارئ فى تجربة الهداية.

وتتأكد لنا صحة هذا الفرض بما جاء بملحق سايمون أوكلى (١٩٠٥) لأول ترجمة قام بها لـ (حىّ بن يقظان) (٥):

«عندما قرأت غرائب وخيالات المثاليين العرب شعرت بدهشة كبيرة، فقد وجدت اتساقاً بين مفاهيمهم ومفاهيمنا فى وقتنا الراهن، كما أن لخيالهم الجامح صدى لدينا؛ فكأننا استخدمنا أدواتهم ذاتها للعزف على الوتر نفسه» (ص٨٧).

هكذا تمكن أوكلى قارئاً ومترجماً من تبين التوافق التام بينه وبين هذه الثقافة الأجنبية، وبذلك يكون قد قرأ ذاته فى النص. القراءة هنا عملية تفاعل عقلانى مع النص تؤدى لفهم الذات، كما أنّ القارئ يعيد بواسطتها ترتيب بناء التفسير الكونى للكاتب. ومن هنا، يأتى السرد باعتباره أداة «لتعرف الله» a theology of narrative كما يسميها هاملن (١٩٨٨).

السرد أداة لتعرُّف الله:

على حين يعد (حيّ بن يقظان) نصاً ذا هدف دينى صريح، فإن الدلالة الدينية فى (روبنسون كروزو) ضمنية. وقد اختار المؤلفان النمط السردى وسيلة لتفسير كيفية الإيمان بالله، فالسرد الشخصى لتجربتهما يفسر قراءتهما لنصوص الكتب المقدسة. ومن ثم يشخّص كلاهما تجربته تلك بمحاكاة قصص الخلاص التاريخية التى وردت فى تراث كليهما؛ وبالتالى يصبح نصّ كل منهما نموذجاً للقارئ، يمكنه من خوض التجربة ذاتها التى خاضها المؤلف من قبل ، وبذلك يتم التواصل بين الكاتب والقارئ عبر القالب البلاغى للنص السردى الذى يحتوى على علاقة حوارية بين المتحدث حيّ/ كروزو والآخر.

وتنطوى الحركة من الشك/ الجهل إلى اليقين/ المعرفة على مفارقة؛ فبينما يجوز التعبير عن الشك فى لغة حوارية لايجوز استخدام اللغة نفسها للتعبير عن إشراق الوعى؛ فالانتقال من العقلانى إلى اللاعقلانى لايمكن صياغته سوى بالتجاوز الخيالى. لذلك يطرح ابن طفيل آليات القراءة التى تؤدى إلى حالة التجاوز هذه:

«وشَاهدَ ما لاعين رأتْ، ولا أذن سمعت ولا خَطَرَ على قلب بشر، فلا تعلق قلبك بوصف أمر لم يخطر على قلب بشر، فإنّ كثيراً من الأمور التى قد تخطر على قلوب البشر يتعذّر وصفها ، فكيف بأمر لاسبيل إلى خطوره على القلب، ولا هو من عالمه ولا من طوره؟.. لكننا مع ذلك، لا نخليك عن إشارات نومئ بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثل، لا على سبيل قرع باب الحقيقة إذ لا سبيل إلى التحقيق بما فى ذلك المقام إلا بالوصول إليه» (ص ٨١).

وبينما يعبر ابن طفيل عن هذا التجاوز عبر «إشارات نومئ بها إلى ما شاهده من عجائب»، يلجأ ديفو إلى المجازى فى عمله؛ فهو يوضح للقارئ فى مقدمته (١٩٢٥،ج٣) كيف كان عليه أن يكتب عن «الغريب» لكى يقرّب للقارئ ما هو خارج عن العادة.

«لو كنت قد اتبعت الأسلوب التقليدى فى كتابة سيرة أحد الرجال، وقدمت لكم وصفاً لسلوك رجل تعرفونه فى الحياة فما كنتم قد أوليتموه عنايتكم. فالوقائع المروية التى يقصد بها التأثير على الفكر يجب أن تنسب إلى شخص لم يسمع به أحد» (ص ٩٠).

وقد بذل الكاتبان جهداً واعياً لنقل عالميهما فى صورة استعارية، لذا استخدما نماذج تبتعد بالقارئ عما هو متعارف عليه حتى يعيد تركيب تجربة الهداية فى مخيلته، لكى يشارك المؤلف التخيّل الاستعارى.

السيرة الذاتية الاستعارية:

يعرّف جيمز أولنى التخيل الاستعارى بأنه وسيلة لإضفاء معنى على الوجود، أو لتكوين رؤية متجانسة للكون؛ فاستشفاف معنى ما للوجود يستلزم إدراكه فى إطار نمط متكامل. والاستعارة هى التى تجمع عناصر شتى فى رباط متناسق، ولذلك يتيح التخيل الاستعارى أن يستشف القارئ الحقيقة الكلية السامية: النمط المتكامل الذى له مغزى فى سيرة المؤلف الاستعارية، بحيث يستطيع أن يتمثله فى حياته. ويوضح ابن طفيل هذا فى وصفه لتجربة الصوفية:

«فنحن نزيدك شيئاً مما شاهد حى بن يقظان، فى مقام الصدق الذى تقدم ذكره فنقول: إنه بعد الاستغراق المحض، والفناء التام، وحقيقة الوصول، شاهد الفلك الأعلى الذى لا جسم له، ورأى ذاتاً بريئة عن المادة، ليست هى ذات الواحد الحق، ولا هى نفس الفلك، ولاهى غيرها، وكأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس، ولا المرآة، ولاغيرهما. ورأى لذات ذلك الفلك المفارقة من الكمال والبهاء والحسن، ما يعظم عن أن يوصف بلسان ويدق عن أن يكسى بحرف أو صوت. ورآه فى غاية من اللذة والسرور والغبطة والفرح، بمشاهدته ذات الحق ـ جل جلاله» (ص ٨٣ ـ ٨٤).

فعندما يدرك حىّ «ذات الحق» يبلغ «الفناء العام». وتنتقل التجربة من السارد إلى القارئ فى صورة «الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس ولا المرآة ولاغيرهما» فالقارئ والسارد يشتركان فى الخلق الإبداعى للتجربة، مما يؤدى إلى «غاية من اللذة والسرور ... بمشاهدته ذات الحق»، أى مشاهدته الحقيقة الكلية.

ولديفو، أيضاً، رأى شبيه، فهو يرى أن «العزلة» تضيف معنى إلى الحياة. والعزلة فى رأيه هى: «تأمل فى الغايات الإلهية»، كما يرى أنه «من دواعى العزلة ما يبرر ضرورة ابتعاد الجسد عن المظاهر الخارجية» (١٩٢٥، ج٣، ص ٧ ـ ٨).

فإذا كانت قراءة السيرة الذاتية تتيح للقارئ بلوغ الحقيقة السامية، فإنها بذلك تكون أداة لتذويب المفارقة بين الأنا والآخر. وعندما يحاول ابن طفيل وديفو اكتشاف قانون أو دعائم للوجود، فهما إذن يبحثان عن موضع لهما فيه، وعن نقطة ثبات لضبط النفس يستمدانها من ذلك القانون. يقول ديفو: «يدور كلّ شىء فى ذهننا على هيئة حلقات دائرية متعددة، تتمركز حول ذات كل منا» (١٩٢٥، ج٣، ص٢). غير أن كل تصورات للقاعدة التى تنظم الوجود تظل غير مكتملة، كما تظل كلّ سيرة ذاتية للكاتب بلا نهاية، إلى أن يتناولها القراء ويسعون بقراءتهم، ومن ثم تأويلهم، إلى منحها اكتمالها؛ حيث تختلف تجربة القراءة من قارئ إلى آخر، ومن جيل لآخر.

الذات المتغيرة/ تغير منهج القراءة:

تحديد ماهية الذات أمر صعب، إلى درجة الاستحالة نفسها التى لا تمكّن المرء من تعرف الكون بأكمله. لذا يضع ابن طفيل وديفو على عاتقهما مهمة القيام برحلة من نوع خاص، يصطحبان فيها «ذوى العقول المتأملة»؛ رحلة بعيدة غير مأمونة العواقب، تقصد جزراً نائية، فى محاولة لتعرف الذات. وهناك، فى تلك المناطق البعيدة، يتوصل بطلاهما إلى اكتشاف مراحل تطور ذاتيهما بالتكيف مع الطبيعة.

يتطور حىّ خلال ثلاث مراحل تماثل مراحل عمر الإنسان/ التاريخ. وتشمل تلك المراحل الثلاث تحول الذات المتغيرة من مرحلة العجز فى الطفولة إلى العقلانية، ثم تليها روحانية العقل. ويتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى عبر أسلوب حوارى، يتبدى فى شكل تساؤل وإجابة تتخذ من النص القرآنى مرجعاً أساسياً للتفسير.

ويرى إيفان جودمان أن تطور حىّ الكائن الفرد إنما يلخص التطور الإنسانى كله (١٩٧٢، ص ٩)، فهناك علاقة وطيدة بين تعرف الذات وتعرف الكون، ويشير إلى هذه العلاقة فى أحد حواراته:

«والعالم المحسوس وإن كان تابعاً للعالم الإلهى، شبيه الظل له، والعالم الإلهى مستغن عنه وبرىء منه، فإنه مع ذلك يستحيل فرض عدمه، إذ هو لامحالة تابع للعالم الإلهى» (ص٨٧).

ويمكن قياس التغيرات التى طرأت على ذات حىّ بملاحظة مدى التحولات التى طرأت على المحسوسات من حوله والتى تساعده على تتبع نموه الذاتى. ويشرح حىّ هذا النمو على النحو التالى:

«إنما فساده أن يبدل، لا أن يعدم بالجملة، وبذلك نطق الكتاب».

فمثلما تتغير الحياة أو تتبدل، يمكن للذات أيضاً أن تتغير أو تتبدل. فعمق البصيرة هو الذى يوجد علاقة بين الكون الكلى والذات الواحدة، فتنحل إشكالية ثنائية الفرد والجماعة، لينفتح الطريق نحو التجلى الصوفى أو الشروع فى الهداية.

والتكافل بين الحسى والروحى فى (روبنسون كروزو) يتمثل فى الصراع بين العناية الإلهية وقلق كروزو المستمر أثناء محاولته تأكيد ذاته. ويلجأ ديفو إلى أدب الرحلات ليجسد ذلك الصراع؛ وما الرحلة سوى مجاز يصور نمو وعى كروزو خارجاً من غياهب الجهل إلى الاستنارة. فعندما ينطلق كروزو فى رحلته الاستكشافية فهو، عندئذ، يستسلم لتمرده الداخلى، مما يضر بالاستقرار الاجتماعى و(القانون الإلهى) المتمثل فى العائلة. وعلى حد تعبير ديفو فهو يرفض الإصغاء إلى صوت العناية الإلهية التى يعرفها ديفو على النحوالتالى:

«يجب التنبه إلى معنى العناية الإلهية التى تتغلغل فى ملابسات الحياة وأحداثها كافة، وذلك لمعرفة ماهيتها ولتفهم المقصد الإلهى سواء فى الحياة أو تجاه أنفسنا، وما يجب علينا القيام به فى الظرف الذى يواجهنا» (١٩٢٥، ج٣،ص ١٥).

إن تمرد كروزو الظاهرى هو تصوير استعارى لاضطرابه الباطنى؛ فمغامراته من سالى إلى البرازيل تظهر ذاته المتغيرة الخالية من أى نمو روحى، وضياعه الروحى يمثل استعارياً فى العالم المتقلب الذى يواجهه. وعندما يصل إلى شاطئ الجزيرة المهجورة، تتاح له فرصة الحوار مع ذاته عبر البيئة المحيطة به، يساعده مرضه/ ضعفه الجسدى على التسليم بالتوافق التام بين أبجديات تأكيد الذات والمخطط الإلهى. وتتمثل له هذه الحقيقة استعارياً فى الرؤيا التى يراها بين اليقظة والنوم (ص ١٠٠)، والتى تصل به تدريجياً إلى مكنون ذاته، كما تجعله يرجع إلى قراءة نص الكتاب المقدس. هنا تصبح الكينونة حصيلة الإدراك ؛ فهى تنشأ عن تهذيب الذات بتأمل النظام الأعظم. وعندما يكتشف المعنى يصبح شكلاً مدركا بالحواس، مجسداً فى صورة استعارية يتلقاها خيال القارئ ويعيد تركيبها بدوره. فالتأمل الدينى يسفر عن تفتح الوعى الإنسانى فى كلا النصين، الإنجليزى والعربى. ويستخدم ابن طفيل هذه الآليات نفسها مع قارئه:

«ولقد حرك منى سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بى ـ والحمد لله ـ إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل، وانتهى بى إلى مبلغ هو من الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورها، وعالم غير عالمها. غير أن تلك الحال، لما فيها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من

حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفى سرّها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل» (ص١٦٠).

بذلك يتيح السارد الفرصة للقارئ ليتناوب معه الفعل السردى، حتى يشارك بدوره فى النسق الحوارى الذى يؤدى إلى الإدراك/ الكينونة.

أما فى (روبنسون كروزو)، فتتجسد رحلة المعرفة فى حركة البطل المحمومة من مكان لآخر، أو على حد قول ديفو (١٩٢٥، ج٣): «إنه من واجبنا ـ بلا جدال ـ أن نستفسر عما يدور حولنا، وما أباح الله لنا معرفته أثناء رحلتنا إلى مثوانا الأخير» (ص ص ١٩١ ـ ١٩٢). فهى رحلة بحث دائب لا يخشى الاقتراب من الفاكهة المحرمة، حيث إنه «قد أباح لنا أن نأكل من ثمار أشجار الحديقة جميعاً، أما تلك الشجرة المحرمة، فهى بمنأى عن الرؤية وبعيدة عن متناول اليد» (ص ١٩٢). ويكتسب كروزو القدرة على التمييز عبر الحوار الجدلى الذى يساعده على النمو الفكرى من الجهل إلى الحكمة. لذلك تصبح سيرة كروزو الذاتية للهداية نموذجاً للقارئ يهتدى به؛ ذلك أنّ القيام بفعل القراءة، يمنح القارئ فرصة المشاركة فى المعالجة الحوارية التى يسعى، أثناءها، إلى إدراك الصلة بين المظاهر الصريحة والضمنية للأحداث فى مغامرات كروزو المتنوعة.

مراحل النمو:

تنقسم مراحل نمو حىّ إلى ثلاث مراحل يمكن أن تنقسم كل مرحلة منها إلى ثلاث مراحل أيضاً؛ فتنقسم طفولته إلى مرحلة الرضاعة ثم الفطام، ثم مرحلة الإلمام بالعالم الحسّى حيث يتلمس الأشياء ويحاول إدراكها. أما مرحلة التعقل فهى، أولاً، تتيح له تعرف عنصر الحركة فى عالم الطبيعة وحتمية المشاركة فيها. وهى ثانياً، تساعد فى اكتشاف الروح فى هيئة بخار الماء عبر جسد أمه بعد موتها، ومن ثم يتطهر فكره العقلى فيترتب على ذلك، ثالثاً، أن يرى الروح فى الأشياء كافة. أما مرحلة «الروحنة» فيدركها، أولا، بتأمله شكل النجوم، ثم بالتفكر فى كيفية تفرد مملكة الأرض وتكامل عناصرها. وفى المرحلة الأخيرة يصل، باكتشافه الطبيعة المتغيرة للأشياء، إلى المدلول الأخير: الله هو صانع التغيير.

هكذا، ينمو الشكل محققاً دلالته، فينمو العقل ليصل إلى مرتبة الحكمة؛ فالمنهج المتبع هو منهج استقرائى. وفى آخر الأمر يفسح المنهج الجدلى الطريق للحدس، وبالتالى تصبح السيرة الذاتية صورة استعارية. يؤكد ابن طفيل: «فحال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية، هى حالة الأعمى» (ص ١٩٠). وعندما يعرض ابن طفيل آراء الفلاسفة يجدها مليئة بالمتناقضات؛ فالعقلنة ليست هى الطريق الأوحد للحكمة، وعلى المرء أن يدعم الفكر العقلانى بالفعل الإبداعى، أى بالتخيل الاستعارى.

ويمهد الأسلوب الجدلى لتجربة حىّ الدينية الطريق لرؤيته المغتبطة، ففى المرحلة الثالثة ينجح فى التواصل مع «اسال» فى المستوى الأول. أما فى المستوى الثانى فيفشل فى التواصل مع «سلامان» والعامة فى الجزيرة المجاورة. والحوار الجدلى مع العامة يؤدى به إلى المستوى الثالث، حيث يدرك أن ذاته العليا تفرض عليه واجبات دينية تأملية تتعارض والفهم الدينى للعامة، لذلك يختار الاعتزال عن المجتمع كى يرتقى بذاته.

على مستوى آخر يمكننا، أيضاً، تقسيم نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ ففى المرحلة الأولى يدفعه طيش الشباب للفرار، ولكن العناية الإلهية توطنه على جزيرة؛ حيث يبدأ المرحلة الثانية من حياته نحو الهداية. وفى المرحلة الأخيرة يواصل مهمته التبشيرية لهداية «جمعة» وتحقيق فردوس أرضى على جزيرته.

وهنا، أيضاً، تنقسم كل مرحلة من مراحل نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ فالمرحلة الأولى تتضمن الهروب من المنزل، ثم من «سالى»، ثم من البرازيل. وفى المرحلة الثانية يرسو على الجزيرة ويبدأ بالتكيف الجسدى التدريجى الذى يصل به إلى الاهتداء الروحى، ثم ينتهى بحالة تأملية؛ وفى هذه المرحلة يجد أنه على وشك استنفاد مخزونه من الحبر (ص ١٢) فيقتصر فى كتاباته على التفاصيل المهمة. ومنهج الانتقاء هذا دال على نضوج الإدراك الذى يزداد جلاء حين يسترجع ذهنياً أفعاله السابقة فى ضوء حاضره (ص ص ١٠٧ ـ ١٢٠) متكهناً بالمستقبل، مما يضفى نسقاً دالاً على أحداث حياته المتفرقة. فالإحساس بمرور الزمن دال على اجتهاد العقل لبلوغ الوعى، مما يساعد كروزو فى مساعيه لتفسير العالم، كما يستعين القارئ بالمنهج نفسه أثناء القراءة. أما اللحظة التى يبلغ فيها كروزو الهداية فتأتى نتيجة قراءته لإحدى فقرات الإنجيل التى يختارها اعتباطياً. لذلك تجسد هدايته علاقة التكافل بين الدنيوى والروحى أو بين العقل والإلهام: فإن كان قد بلغ الوعى بواسطة العقل إلا أنه بلغ الهداية بالإلهام. ونستطيع أن نلمس ذلك فى مشهد الرؤيا (ص ١٦١)؛ فبرغم أنها لحظة انتقال إلى عالم آخر، إلاّ أنّ كروزو يرى الشخص الذى ظهر له فى الرؤيا وهو يلمس الأرض بقدميه. ويعلق ديفو على ذلك صراحة بقوله:

> «إن الناسكين الذين اعتزلوا، البشر وهاموا فى صحارى بلاد العرب وليبيا يضطرون فى معظم الأحيان لأن يستحضروا الملائكة من السموات لكى ينهضوا بدلاً منهم بإحدى المهام الشاقة، محققين معجزات وهمية، لتخفف من وطأة حياة الناسك الملتزم» (١٩٢٥،ج٣، ص١٢).

لذلك فإن تأكيد ديفو على عادة استحضار الناسكين تلك للملائكة، كى تهون عليهم حياتهم، لايقلل من شأن تجربة كروزو الدينية.

أما المرحلة الثالثة فتنقسم إلى مراحل، العلاقة بين كروزو وجمعة، ثم تأسيسه لمستعمرته الطوباوية، وتليها مرحلة للاستيطان فى إنجلترا. وتشكل علاقة كروزو بجمعة فعلاً متمماً لهدايته هو نفسه؛ فالعناية الإلهية تأتى بجمعة لتمتحن به قوة إيمان كروزو، حيث يستوجب منه اهتداؤه الحق القيام بفعل تبشيرى؛ فمثلما ينقذ كروزو حياة جمعة من الفناء عليه أن ينقذ روحه أيضاً. والعلاقة بينهما تماثل تجربة الخلاص التى اجتازها كروزو والتى هيأتها له العناية الإلهية؛ فتطور علاقتهما يعيد تجسيد البعث الروحى لكروزو الذى يقول: «بينما كنت أوضح له الحقائق، كنت فى الواقع استوضح الحقائق لنفسى وأتعلم الكثير عن الأشياء» (ص ٢٥٨). ولا يبدو كروزو هنا مجرد معلم/ أب صالح، علىٍ حد قول ستار (١٩٧٥ ص ص ١٢٢ ـ ١٢٣)، بل يظهر تحرره من الذاتية الضيقة الناجمة عن الخبرة المحدودة، لبلوغ مرحلة النضج بالتعقل ونمو الوعى الذى يصل به تدريجياً إلى السماحة الدينية التامة التى تخلو من الدوجماطيقية؛ حيث يؤسس مستعمرة تشمل المعتقدات كافة: البروتستانت والوثنيين، والتابعين للبابوية (ص ٢٨٣).

يرحل كروزو إلى إنجلترا ويسمح للمستوطنين الجدد بالبقاء فى مستعمرته، بعد أن يتعاقد معهم على كيفية تسلمه نصيبه من ريع الأرض. وبذلك فهو لا يقْدم على مجرد عتقهم من وصايته، وإنما يحرر ذاته، أيضاً، بتأسيس حكومة حرّة تخلو من التناحر بين رجال الكنيسة ورجال البلاط؛ يؤسس نمطاً جديداً للحياة يتكيف فيه العقل مع قواعد جديدة للسلوك تجاوز الممارسات التقليدية للحياة الدينية السائدة فى عهده. إن كروزو المسيحى الذى يتبع تعاليم دينه هو، فى الوقت نفسه، رجل الأعمال المحنّك الذى يستطيع، بفضل سماحته الدينية، أن يوطد علاقته بالطوائف الأخرى التى تعيش على جزيرته. واندماج كروزو التدريجى فى المجتمع

يظهر تفتح بصيرته نتيجة لتطور العلاقة الحوارية التى أوجدها بين الأنا والآخر ؛ هذه العلاقة التى تدل على إرادة الصيرورة بما يتفق والذات الكلية فى الزمن التاريخى.

مفهوم الفيض والإرادة الحرة :

هناك تماثل بين ميلاد حىّ الطبيعى ومفهوم ابن طفيل للإرادة الحرة والذات المتغيرة. فنمو حىّ الطبيعى يعد تجسيداً استعارياً لنمو الوعى بالذات والعالم، أو على حد قول هيجل: «نمو الوعى بالحرية» ـ لو جاز لنا أن نستخدم تعريفه لفلسفة التاريخ فى هذا السياق.

آوى حىّ إلى جزيرة تجود عليه بالنعم والخيرات، لكنه.لم يشعر بالاكتفاء لأنه افتقد الإحساس بالحرية. وحينما يدرك أن ذاته كيان حرّ باستطاعتها السيطرة على الطبيعة، تتحول غايته الذاتية إلى التوافق مع إرادة الله. بذلك يأتى اكتشافه للوجود الإلهى نابعاً من اختياره الحر للاندماج الذاتى مع الغاية الإلهية؛ فحىّ لا يخضع لقوة الله المطلقة لكنه يشارك فى رحمته الواسعة، وهذا فى رأيه هو تحقيق الذات:

> «فلما تبين له أن كمال ذاته ولذتها إنما هو بمساعدة ذلك الموجود الواجب الوجود على الدوام، فشاهده بالفعل أبداً حتى لا يعرض عنه طرفة عين، لكى توافيه منيته وهو فى حال المشاهدة بالفعل، فتتصل لذته دون أن يتخللها ألم»(ص٦٨).

وفى النهاية، كان عليه أن يختار بين التوافق الاجتماعى والانسحاب والعزلة. وعندما يفشل فى محاولة أن يكون زعيماً دينياً لجزيرة سلامان يكتشف أن العوام يناسبهم النظام الدينى ذو الدعامة التراثية التى تمدّ العقول بقواعد ثابتة تحافظ على استمرارية البشر، بينما يختار هو الصوفية العقلانية أو الاعتزال فيعود إلى جزيرته.

وبرغم أن كروزو يأتى بذكر نسبه العائلى، إلاأنه يبدو كأنه لا ينتمى لأحد حتى إنه يتراءى لنا رجلاً يعيش فى عزلة. ويلاحظ بل (١٩٨٥) أن «العمل السردى بأكمله يفتقد النموذج العائلى» (ص ١٠٨)؛ فكل أفراد عائلة كروزو من المغامرين البعيدين عن الاستقرار العائلى السائد فى يورك البلدة التى هاجروا إليهاواستقروا بها. وحينما يعود كروزو إلى إنجلترا لا يتذكره من تبقى من القوم على قيد الحياة. أما قرار كروزو الرحيل من يورك، فهو مدبّر من العناية الإلهية من جهة، ومتخذ بإرادته الذاتية الحرة من جهة أخرى؛ فقد كان ديفو (١٩٢٥،ج٣) مؤمناً بأن العناية الإلهية والإرادة الحرة تتكاملان من أجل بقاء الإنسان:

> «من أجل الإنسان قد هيئت نعمة الخلق، وكيّف المناخ لتهيئة العيش فيه، كما أعدت المخلوقات لغذائه وخصصت النباتات لمداواته. وكأنّ كلّ المخلوقات قد سخرت له حقاً طبيعياً يستحق تملكه والتسلط عليه نيابة عن ربّ السموات والأرض، ويجب أن يحافظ عليها باعتباره مستأجراً من مالك أعظم: رب الديار أو مالك الأرض. لذلك يصعب تصور العالم مسيَّراً كلية بفعل الإنسان دون رقابة الخالق وتوجيهه السرّى. وأى تصور مخالف لذلك يعد قصوراً فكرياً» (ص١٩٤).

هكذا يرى ديفو أن العناية الإلهية تسيِّر الخلق، لكن الإرادة الحرة للإنسان/ كروزو تقوم، أيضاً بدور رئيسى، على القارئ أن يستوعب تفاعلهما ويراهما تعملان معاً. على سبيل المثال، تعد مغامرة كروزو إخفاقاً وإنجازاً فى آن؛ فهى تعتبر إنجازاً عندما يستجمع كروزو شجاعته وينجح فى ضبط نفسه، ويأتى هذا الإنجاز ثمرة الحياة القاسية «للمختارين» على وجه الأرض الذين سوف تكافئهم السماء وينعم عليهم الله بالنجاح فى الدنيا.

على القارئ أن يستوعب الصبغة التجارية لمهمة كروزو أو دعوته على الأرض. فعندما يصبح الخلاص

روحياً ومادياً يسهل تحقيق الذات* للمختارين فى المجتمع الحديث؛ فالعزلة هنا ليست تأملية، لكنها فعل إرادى لبلوغ التميز فى الدنيا.

الاعتزال اختياراً فى (حىّ بن يقظان) :

تحقّق «فردية» حىّ توازناً نتيجة تولده التلقائى من الأرض التى حملته فى رحمها. فإذا كانت عزلته الأولى لا إرادية، فإنّ عودته إلى الجزيرة اختيار إرادى. وهى تشبه اعتزال الفنان الحتمى من أجل الإبداع؛ فالتحرر من الأساطير الاجتماعية السائدة يطلق عنان الخيال للبحث عن الهوية الشخصية.

ويتخذ البحث عن الهوية نسقاً حوارياً يثيره، بدايةً، ابن طفيل مع حاميه أبى يعقوب خليفة إسبانيا (الذى اتبعت عائلته نظاما دينيا صارما)، ثم يأخذ البحث عن الهوية صورته الاستعارية فى علاقة حىّ الحوارية مع البيئة المحيطة به، حيث لعبت البيئة دور الآخر/ المجتمع الذى ساعده على الوصول إلى الغبطة. ففى (حىّ بن يقظان) ينقل ابن طفيل سيرته الذاتية للقارئ، ليؤكد بواسطة الخطاب السردى أن اختيار العزلة للمفكرين المستقلين هو الحل الأوحد للتعايش بين المفكرين والعوام. وإذا كان حىّ قد استطاع التكيف مع المخاطر الطبيعية والبيئية فى المحيط البدائى الذى عاش فيه (فقد تزود ببدائل لقرون الحيوانات وأنيابها)، إلا أنه لم يستطع التكيف مع المحيط الاجتماعى فى جزيرة سلامان، فكان اختيار الاعتزال سبيله للحفاظ على الهوية الشخصية.

يقول هيجل فى كتابه (الدراسة الفلسفية لتطور العقل Phenemonology of the Mind) : «يعد الاعتزال أو الاغتراب؛ مطلباً أساسياً لنمو الوعى الذاتى، فهو قوة دفع للتطور التاريخى» . فلكى يبلغ المرء المطلق عليه بتغريبه ليصبح آخر سلبياً يساعده على بلوغ الكمال. أى أن الذات عندما تجسد نفسها فى موضوع آخر، لتتراجع مرة أخرى عبر حوار جدلى، فهى بذلك تبلغ مستوى الكمال. كذلك يبلغ ابن طفيل الوعى بتجسيد تجربته فى خطاب سردى. وهكذا يبلغ القارئ الوعى بإعادة تمثل العلاقة الحوارية فى النص الذى سوف يغربه عن ذاته المحدودة ليكتسب مفهوماً أشمل للذات؛ فالتغريب يكشف الذات ويبرز خصائص الوعى المتميزة التى تشكل الهوية الشخصية.

لذا، فمحاولات حىّ الفاشلة فى تحقيق السعادة أو الاكتفاء فى المجتمع، إنما تدل على أن مسعاه يتمركز حول الذات، ويقتبس أولنى (١٩٧٦) عن هيراقليطس قوله: «إن شخصية الإنسان هى روحه الحارسة» (ص٤٩) . فحىّ يبعث الروح الحارسة لابن طفيل، و(حىّ بن يقظان) الرواية هى كون استعارى يصور ذاته، وعلى القارئ أن يتصور نفسه استعارياً فى هذا الكون، ليصل إلى الهداية.

فى نهاية النص ينبه ابن طفيل القارئ إلى آليات خطابه السردى:

> «وأنا أسأل إخوانى الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذرى فيما تساهلت فى تبيينه وتسامحت فى تثبيته: فلم أفعل ذلك إلا لأنى تسنمت شواهق يزل الطرف عن مرآها. وأردت تقرب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق فى دخول الطريق» (ص ٩٨) .

فالراوى هنا يقود القارئ إلى مشارف طريق الإلهام/ الهداية.

تقدم السيرة الذاتية لإلهام ابن طفيل للقارئ تجربة «مطلقة» لكون مستقل بذاته، حيث تضع وعى القارئ فى موضع يجاوز المكان الجغرافى والزمان التاريخى، حتى يقيم تصوراً استعارياً لتفسير كونى يصلح لكل العصور. لكن عالمية ذلك التفسير الكونى تنبع من خصوصيته/ محليته، أو ما يطلق عليه ابن طفيل الحكمة المشرقية.

الحكمة المشرقية فى (حىّ بن يقظان) :

لقد أثار مصطلح «الحكمة المشرقية» جدلاً بين الباحثين حول ما إذا كان لفظ «المشرقية» يشير إلى الأصل الجغرافى أم يعبر عن فلسفة إشراقية. أما جودمان (١٩٧٢) فيرجع الكلمة إلى الشعور القومى الذى دفع ابن طفيل لأن يستبدل بكلمة الفلسفة ذات الأصل الإغريقى لفظاً ذا أصل عربى (ص ص ٤٣ ـ ٤٦). وقد استحسن ابن طفيل اللفظ العربى لأن دلالته الجغرافية تشير إلى الشمس باعتبارها أداة فيض/ انبثاق، كما أنه يشير إلى العطاء الإلهى، وبذلك فهو يجمع الروح والمادة فى إطار واحد. فقد كان ابن طفيل يصبو إلى نظام عقلانى يجمع العقل والدين اللذين يفصل الفكر التقليدى بينهما. وإذا كانت هذه التجربة تعد ـ بلغة الفلسفة ـ تجربة صوفية عقلانية، فهى، بلغة النقد الأدبى، تعد تصويراً استعارياً لتفسيره الكونى.

ويتمثل التفاعل بين الجسدى والروحى/ العقل والإلهام فى أسلوب حوارى تمت صياغته فى شكل سؤال وجواب بين المعلم والتلميذ. وبمشاركة التلميذ/ القارئ فى عملية التخيل الاستعارى تتولد الألفة والحب بين الأنا، والآخر/ الإنسان والكون، لتجمعهما فى كلٍ واحد تتحد فيه الأضداد.

إن توفيق ابن طفيل بين العقل والإلهام لا يعنى أنه كان يتبع المدرسة الأفلاطونية الجديدة، ذاك لأنه يقدم رؤية إسلامية ذات طابع خاص.فعلى حد تعبير أ.ج. اربرى (١٩٥٧) : يتضمن القرآن مفهومين للوحى؛ يتمثل أولهما فى القوة الإلهية كما تتراءى فى الخلق، ويتمثل الثانى فى الإرادة الإلهية كما تكشفت لرسوله (ص ص ١٤ ـ ٢٤). وهذه الرؤية تفسح المجال لتفهم الوحى تفهما عقلانيا، فالعقل الإنسانى قادر على استيعاب وحدة الطبيعة ومن ثم، يسلّم بوحدانية الخالق. هذا بالإضافة إلى أن مفهوم القرآن فى الإسلام مفهوم دينامى (أى أنه يمنح القدرة على استلهام الحقيقة الإلهية ولا يفرض تعاليمه بالقوة). ويؤكد تور أندريه (١٩٩٠) ذلك بقوله:

«إن النص القرآنى لم ينزل للبشرية فى شكل مغلق وقالب جامد متزمت، ليتيح الفرصة للبشر كافة أن ينهلوا من الإشراق والهداية التى يوفرها النص القرآنى» (ص٩٦).

ومن ثم استطاعت اللغة العربية، وهى لغة القرآن، أن تصل نطاقه باعتباره ديناً عالمياً يجتاز حدود القومية العربية. أما هذه التضادات الثنائية بين القومى والعالمى فيطلق عليها بلغة الفلسفة الفردية والإنسانية «الأنا والآخر»، وبلغة علم النفس «الوعى واللاوعى» وبلغة الأدب «الشكل والمضمون العاطفى». وبتوازن هذه الثنائيات المتضادة تتحقق وحدة الذات. ولحظة بلوغ هذا التكامل تعد بلغة الصوفية نشوة السمو/ الإحساس بالله/ الاهتداء. أما بلغة الأدب فهى تجسيد الصورة الاستعارية.

ويأتى إسْهام ابن طفيل فى الحكمة المشرقية بتركيزه على أنّ بلوغ حالة الصوفية/ العالمية لا يتم إلا عبر المدرك الحسى/ القومية. وهو يقدم لنا خبرته المستمدة من واقع الحياة لتأكيد غايته؛ فلا تنبنى فلسفته على المفاهيم المجردة، ولكن على واقع الحياة. ويمكن اعتبار عمله السردى هذا عملاً أدبياً ينبنى على تخيل استعارى يشرك القارئ فى تصوره، مما يجعله فى حالة صيرورة دائمة تتحدد مع كل قراءة.

العزلة اختياراً فى (روبنسون كروزو):

«أعتقد أن الحياة بصفة عامة لا يجب أن تكون سوى قرار بالعزلة من أجل الخلاص».

ديفو (١٩٢٥ ،ج٣،ص١).

لا يعنى تفسير ديفو للعزلة الاعتكاف الصوفى بعيداً عن المجتمع الإنسانى لسبب دينى أو فلسفى

(ص١٠). فعلى عكس ابن طفيل، يأتى تعريفه للعزلة مقارباً لآرائه السياسية الشعبية التى عبّر عنها فى كتابه (أنشودة للمشهرة) (بل ١٩٨٥، ص ص ٢٣ ـ ٢٦). وبرغم أن (روبنسون كروزو) تبتعد فى مضمونها عن كتابات ديفو السياسية المبكرة، فإنها تضع فهمه للوعى الشعبى موضع التطبيق. ومن هذا المنطلق يتمثل القارئ، على المستوى الشخصى، تجربة التنوير التى يجب أن تسود المجتمع؛ فالإيمان العقلانى يشحذ الطاقة للعمل على هداية بعض الطوائف، وتقبل الطوائف الأخرى بسماحة دينية.

وقد توصل كروزو بالعزلة إلى عقلنة تنويره الروحى. وحقق ذلك عبر خطابه الجدلى الذى دار فى نفسه، أو حين تخاطب مع البيئة المحيطة به. يقول ديفو (١٩٢٥،ج٣): «إن التأمل الجاد هو صميم غاية العزلة» (ص١). فالاعتكاف فى جزيرة ـ فى رأى ديفو ـ: «ليس بعزلة سوى فيما يخص الفترات التى هيأها لتأمل الأشياء السامية» (ص ص ٣ ـ ٤)؛ فتصبح العزلة/الابتعاد بمثابة انزواء للتأمل الذى يهيئ الفرد ويمنحه القدرة على التكيف مع الجماعة مستقبلاً. ويختلف مفهوم العزلة هنا عنه لدى ابن طفيل الذى يعنى بها الاغتراب أو اعتزال العامة. أما العزلة هنا، فهى تمثل فكرة «القوم المختارين» (ولف ١٩٦٨، ص ٢٥) ومن بينهم كروزو الذى يصبح «الرجل الإله» ويعلن أن البشر أصبحوا آلهة ـ على حد قول بوكوك (١٩٨٠ص ٩٧). وتصدر هذه الفكرة عن المفهوم المتوارث الذى يجمع القديس الروحانى والعاهل الأرضى (بوكوك ١٩٨٠ص٩٦). فحينما يتمثل كروزو السلوك المسيحى يحق له، حينئذ، أن يدعى ربوبيته للجزيرة (ص٢٣٦).

وبذلك تمدنا السيرة الذاتية السردية لديفو بتفسير كونى ذى منحى تاريخى، على عكس ما قدمه ابن طفيل من تفسير كونى طبيعى. فبالتحكم فى ذاته يتمكن كروزو من السيطرة على العالم أجمع متمثلاً فى جزيرته الآهلة بالسكان. والانعتاق الروحى لكروزو يساعده على عتق جماعته من العبودية؛ مثلما فعل مع الأسرى الإسبان والإنجليز.

فقد ألحق ديفو بـ (روبنسون كروزو) نموذجاً مصغراً للعالم النموذجى الذى يتصوره (١٩٢٥، ج٣، ص١١). فعلى حد قوله، يمثل ذلك العالم فهمه الخاص لديانة قومية ترعى الوحدة القومية والولاء؛ لذلك ابتدع كروزو نظاماً دنيوياً وروحياً تشكل معه على مراحل عدة مثلما تشكلت معه الأوانى الفخارية البدائية التى كان يصنعها. وإذا كان بعض النقّاد قد أخذوا على كروزو انشغاله بتفاصيل حياته اليومية أكثر من حياته الروحية (ميل، ١٩٨٥، ص ١٠٦). إلا أن اهتماماته لها دلالتها؛ فالعمل يساعد كروزو على تأهيل الذات. وتتضح فلسفة ديفو هذه فى كتابه (خصائص الكمال للتاجر الإنجليزى) (١٧٢٥)، حيث يطالب فيه (١٩٧٩) قارئه بالإقلاع عن اللهو وكل ما يستهلك ساعات العمل، وعدم المغالاة فى الصلاة (ص ٣٧٨). فالاهتداء إلى الإيمان لا يجعل كروزو متفرغاً للعبادة الروحية، لأنّ مفهوم الإيمان لدى ديفو (١٩٢٥،ج٣) لا ينفصل عن مفهومه للإرادة:

«أيتها الشعلة الخفية، خبرينا من أين لك بهذه الشجاعة الفتية» (ص ١٨٧). تلك الشجاعة الروحية هى التى تمنح كروزو استقلالية الرجل الحر القادر على تحرير بقية العالم من بطش المطلقات، سواء أكانت مطلقات تفرضها النظم الملكية أم البابوية أم الوحشية. فمفهوم المساواة لدى كروزو قد أسس قواعد المجتمع العالمى كما تراءى له فى عالمه النموذجى حيث جمع شتات العالم فى كيان واحد.

وتتحدد مسؤولية كروزو نحو الآخرين من خلال مسؤوليته تجاه ذاته. فاكتشاف عالم الآخرين أتاح له اكتشاف مدى إمكاناته الذاتية. وتبعا لتعدد تلك الإمكانات ومرونتها تتعدد إمكانات التواصل مع الآخرين. واكتشافه لإمكاناته ينتج عن فعل الإرادة وفعل الإيمان

اللذين يكتسبهما عبر التجربة الشخصية، وقراءة الكتاب المقدس. لذلك تقدم سيرته الذاتية نصاً يتضمن مفهوماً عالمياً للهداية.

والقارئ بدوره تتحدد استجابته للنص بمدى رغبته فى تجسيد هدايته الروحية لتصبح تعاوناً مع الآخرين فى المجال القومى والعالمى. إلا أنه فى القرن العشرين ينتاب القارئ الشك فى ذلك «العالم النموذجى» خاصة أن كروزو، فى ختام روايته، يعدنا برواية أخرى تحكى عن غارات الكاريبيين وهزيمتهم (ص٣٦٠). ومع تعدد أشكال الاستعباد وكثرة الحروب والإبادة العرقية فى القرن العشرين يتساءل القارئ مع هيل (١٩٦٤):

> «هل اتسع مفهوم «الأخوة البشرية» الذى أشرنا إليه ليمتد عبر المحيط الأطلنطى والمحيط الهندى والقناة الإنجليزية؟ عند الإجابة عن ذلك سوف تواجهنا بعض الصعاب؛ فإن امتداد ثلاثمائة عام من الإمبريالية الأوروبية قد أدى إلى قيام مؤسسة لتزييف الحقائق، مما أفقدها مصداقها، خاصة أن كل التعهدات التى أخذتها تلك المؤسسة على نفسها، بحسن النوايا تجاه الشعوب الأصلية، كان يتشدق بها رجال عمدوا لنهب تلك الشعوب» (ص ١٤٨).

وقد يستجيب القارئ لآمال ديفو (١٩٢٥، ج٣) كما عبر عنها:

> «سوف يأتى زمن ما، تصير فيه عقول البشر أكثر ليونة؛ فلا ينحازون إلى ما انحاز إليه آباؤهم. وسوف يلتزم الجميع بتعاليم الفضيلة والدين على نحو يفوق ماهو عليه الآن»(ص١٠).

ولكن يظل هذا الأمل مشروعاً يصعب تحقيقه. ويفضى بنا النص إلى نهاية تظل بلااختتام.

خاتمة:

قد تكون هناك علاقة نسب أدبى بين (روبنسون كروزو) و(حىّ بن يقظان)، ولكنى أرجع التشابه بينهما إلى استعمال المؤلفين للشكل السردى وسيلةً لمعرفة الله.

فنحن بصدد عملين فى السيرة الذاتية للهداية. وفى كلا العملين يصور الراوى استعارياً تجربته الواقعية، ليربطها بتفسير كونى شامل؛ فتصبح التجربة الذاتية ذات صفة إنسانية بواسطة البطل الذى يقوم بتغريب تجربة المؤلف، لتصبح غير مرتبطة به وحده.فالعلاقة الحوارية بين البطل والبيئة المحيطة به، الأنا والآخر، الراوى والقارئ، تمهد الطريق للحظة الحدث الكبرى/ لحظة الهداية/ التصوير الاستعارى الذى يشترك فيها المؤلف والقارئ معاً. ويتميز النسق الحوارى بالتفكير العقلانى المحض، تتسم لحظة الغبطة/ الوعى العميق بالذات باللاعقلانية. وعلى حين يمتد التفكير العقلانى عبر إطار زمنى، تمزج لحظة اللاعقلانية أزمنة ثلاثة فى زمن سرمدى.

فى (حىّ بن يقظان) نجد أن بلوغ الزمن السرمدى/ التوحد مع الخالق يقتضى ضمناً اغتراب حىّ عن العوام بمجاوزة المكان الجغرافى والزمن التاريخى؛ فهو يتخلى عن المنهج التقليدى للتديّن ويدعو لأسلوب جديد فى قراءة النص القرآنى لا ينفصل عن الحياة. ويتطلب ذلك الموازنة بين العقل والدين حتى تتحد الأضداد فى كل متناسق ذى صبغة شرقية وعالمية فى آن.

أما فى (روبنسون كروزو) فالتوحد مع العناية الإلهية يتطلب من كروزو السعى لتنوير قارئه وهو يدرك المكان الجغرافى الذى يحيطه والزمن التاريخى الذى يعيش فيه فمفهوم «الكلية universal» عند ابن طفيل يتخذ شكل «العالمية international» عند روبنسون كروزو.

وتصبح الذات السامية أو المختارة هى البؤرة التى تؤلف بين البشر/ الأديان/ الأمم كافة تحت لواء الله؛ فقد أوجد ابن طفيل تفسيراً كونياً، يعكس الجزء فيه الكل، مثلما يعكس الكل فيه الجزء. وهذا التفسير موجّه إلى القارئ المستنير ذى العقل التأملى الذى بوسعه المشاركة فى تخيل هذا التفسير الكونى واحتذائه.

أما التفسير الكونى التاريخى لديفو فيتحكم فيه البطل الذى بإمكانه أن ينتصر على العالم إذا ما استطاع أن ينتصر على نفسه. فديفو يقدم نموذجاً استعارياً للقارئ حتى يتمثله من أجل خلاصه، إلى جانب صياغته تفسيراً كونياً يشاركه فيه القارئ عبر الحوار العقلانى فى النسق السردى.

إن التفسير الكونى الاستعارى يقتضى الخيار بين سبل عدة. وقد أقدم حىّ على اختيار سبيل المتصوف/ الفنان، أما كروزو فقد اختار أن يصبح السياسى/ الحاكم.

الهوامش:

١ - ترجمة الفقرات المقتبسة من **روبنسون كروزو** قامت بها الباحثة.

٢ - لاقت ترجمة **حىّ بن يقظان** رواجاً بين الدارسين والقراء فى إنجلترا أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر. فقد ظهرت إحدى عشرة طبعة بمختلف اللغات بين عامى ١٦٧١، ١٧٨٣. انظر بول بروندلى (١٩٠٧)، وليون جوتييه (١٩٣٦)، وجميل صليب وكامل عياد (١٩٦٢)، ونيكولاس رشير (١٩٦٧) و م. نحاس (١٩٨٥). وتشير رضوى عاشور (١٩٨٥) إلى رسالة دكتوراه منشورة لحسن محمود عباس بعنوان: «**حىّ بن يقظان وروبنسون كروزو: دراسة مقارنة**»، (بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣). كما تتبع محمود على مكى (١٩٨٧) أثر **حىّ بن يقظان** على أعمال أوروبية أخرى مثل: « **الكريتميكون** » لبلتزار جارثيان (١٦٥١). ويرى رفكى كروك (١٩٨٧) أن هناك علاقة نسب أدبى بينها وبين رواية **حياة ومغامرات دون أنطونيو تريزيانو المثيرة**، الذى علم نفسه وعاش خمسة وأربعين عاماً على جزيرة نائية فى الهند الشرقية، وقد صدرت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

٣ - قام بترجمتها اثنان من تابعى طائفة الكويكرز: چورچ كيت (١٦٧٤) وچورچ اشويل (١٦٨٨). انظر جوتييه (١٩٣٦، ص ٢٩). وقد ذكر سميث أن المؤلف غير المسيحى «يوضح بطريقته الخاصة إلى أىّ حد تختلف معوفة الإنسان المتفتح روحياً عن المعرفة التى تكتسب عن طريق الأقاويل أو القراءة».
انظر: أ. ج. أربرى (١٩٦٠، ص٢١).

٤ - فى كتيب بعنوان **إعلان الحقيقة** لبنيامين دورلى كتب فى ٢٩ يونية ١٧١٧، لعب ديفو شخصية أحد الكويكرز، كما تبين لنا لورا آن كورنيس (١٩٧٩) أن ديفو يستخدم بعض مصطلحات الكويكرز فى العديد من أعماله (ص ٥٥).

٥ - أقدَم سايمون أوكلى (١٩٠٥) على ترجمة النص من العربية مباشرة عام ١٧٠٨، ولكنه أكد فى مقدمته عدم انتمائه لطائفة المنشقين (ص ٨٧).

٦ - انظر أيضاً: رياض كوراتشى (١٩٩٢، ص٩).

٨ - انظر مارى فولبروك (١٩٨٣ ص ١٠٢).

٩ - فيما يتعلق بالتفسير الخاص بالعلاقة بين القارئ والمؤلف فإننى مدينة للمنهج النظرى لكلٍ من ڤولڤانج إيزر وسايرس هاملن.

١١ - يستند ابن طفيل على تراث وفير فى الفلسفة المشرقية، فقد قرأ لكل من ابن سينا وابن باجه والغزالى وآخرين. انظر مقدمته (ص ٩٥). أما بالنسبة لديفو فقد كانت الدوائر الأدبية فى القرن السابع عشر ترى أنّ السيرة الذاتية هى أنسب الأنماط الأدبية لتوظيف السرد للإصلاح الروحى. فالرؤية البيوريتانية ـ أى رؤية التطهريين ـ كما يخبرنا ويليام هولر (١٩٥٧، ص ٣٨) استدعت تمحيص الذات، ورأت أن تدوين اليوميات تجميع للواقع التاريخى للفرد. وبالتالى فقد سعت مطبوعات «جماعة الأخوة الروحية » Spiritual Brother hood إلى هداية البشر للصلاح، كما استثارت فيهم الرغبة فى قراءة الكتب التى تهدف إلى الإصلاح (ص٨٢). انظر أيضاً: چورچ ستار (١٩٧٥، ص ص ٦ ـ٥٠).

١٢ - تعد الهداية ـ وفقاً للمصطلح الفنى الذى يستخدمه ابن طفيل ـ هى الحكمة المشرقية التى يشبهها بالقبس الداخلى، فالإشراق الحقيقى، لديه، هو الإشراق الداخلى. انظر: جوتييه (١٩٣٦، ص١).

١٣ - تميز سينثيا جريفين وولف (١٩٦٨) بين اليوميات التى كان يدونها البيوريتانيون وسيرهم الذاتية؛ فهى ترى أن السيرة الذاتية:
«تؤكد وجود علاقة مهمة ودالة تربط بين حياة الفرد ـ صاحب السيرة ـ وحياة التطهريين (البيوريتانيين) الآخرين، لأن السيرة تفترض أن للمؤلف بصيرة نافذة أو أنه قد توصل إلى نواة حكمة بوسعه نقلها لرفاقه الحجاج ... وهو بذلك يضع نفسه على مرأى ومشهد من الجميع حتى يتتبعوا تفاصيل حياته ليتوصلوا إلى اكتشاف شىء عن أنفسهم» (ص ٢٦).

وينطبق هذا القول على سيرة روبنسون كروزو الذاتية، حيث يؤكد ديفو مراراً أنها ترمز لسيرته هو. كما يعتقد ديفو أن الأسلوب الأمثل للقراءة هو الانغماس الكامل فى النص الأدبى وليس قراءته عن بعد.

١٤ ـ يعد ابن طفيل من الفلاسفة الطبيعيين؛ فقد كان عالم فلك وأحياء وطبيباً، فجمع بين الفلسفة والعلوم. انظر: سامى حاوى (١٩٧٤، ص ٨٨).

١٥ ـ انظر: ايان بل (١٩٨٥، ص ص٧٧ ـ ٧٨). كما يلاحظ آرثر ويلز لى سيكورد (١٩٦٣) أن ديفو لا يولى اهتماماً كبيراً للمغامرات المثيرة التى كان واسع الاطلاع عليها. إنما اتجه اهتمامه نحو ما هو إنسانى عام.

٢٠ ـ يشير ديفو (١٩٢٥، ج٣) إلى ذلك فى (ص ص٢١٣ ـ ٢١٤).

٢١ ـ وردت دراسة عن السخرية والكتاب قام بها ويليام هيلورد (١٩٦٩)، ص ص ٨٦ ـ ٨٩).

٢٢ ـ تتحدث شخصية الكويكرز على لسان كروزو؛ فبانتقاصه من شأن الحكومة الكنسية يقوم كروزو بدور القس المثالى. يقول ديفو (١٩٧٩):

«لقد أوجد الله أولئك القساوسة ووهبهم كلمته وقدرته، ومنحهم أسمى العطايا بلا مقابل، وقد أرسلوا إلى العالم بروح الله وقدرته لهداية البشر من الظلام إلى النور... فهم لا يشتهون ما يكتنزه البشر من ذهب وفضة وشتى المظاهر الأخرى، ولا يتطلعون إلى ما يمتلكه الناس لكن يتطلعون إلى أنفسهم. أولئك القساوسة، علينا أن نضعهم فى مكانة عالية» (ص ٦٧).

٢٣ ـ ذلك هو التصور المثالى الأوغسطينى والكالفينى (المنسوب إلى مذهب كالفن) لمملكة المسيح على الأرض، وهو يرتبط بالولاة الدنيويين لكنه يعمل مستقلاً عن نفوذهم؛ فالبشر متساوون أمام الله، والمساواة هى شرط لكل شكل من أشكال الحكم فى الكنيسة أو الدولة.

انظر: ويليام هولر (١٩٥٧، ص ص١٥ ـ ١٧).

٢٤ ـ انظر: چورج ڤيلدمان (١٩٧٧، ص ١٠٧).

٢٥ ـ شهد هذا المفهوم رواجاً فى القرن السابع عشر. ويشير وولف (١٩٦٨) إلى أن :

مخطوطة إيڤانز تحتوى على قوائم من رعايا الكنيسة المنشقة فيما بين عامى ١٧١٥ و١٧٢٩، وهو ما يمدنا بتفاصيل خاصة عن رعايا كنيسته ويسجل بدقة ثراء ومكانة رعاياه البارزين. فمثلما كانت تفسر العلة البدنية على أنها إنذار من الله، كان الرخاء الاقتصادى يفسر على أنه تشجيع من الله» (ص٢٥).

٢٦ ـ يوضح بل (١٩٨٥) مفهوم الحداثة فى القرن السابع عشر كالآتى:

«كانت العقيدة الإيديولوچية للأقدمين ترتكز على فكرة التدهور المستمر للعالم الذى يتعذر إصلاحه، وعلى الفرد أن ينبه سائر الناس إلى ذلك حتى يذعنوا لهذه الحقيقة. سواء كان ذلك على مضض أو بحماس. أما المحدثون فقد أكدوا عنصر التطور، وقدرة الإنسان على فرض نظام على العالم باجتهاده العقلى والإرادى. ويعد كروزو الذى شيد إمبراطورية مصغرة ومتماسكة على جزيرته خير من يمثل الفكر الحداثى فى أرقى صوره» (ص١٦).

٢٧ ـ انظر: جوتييه (١٩٣٠، ص٧).

٢٨ ـ يرجع مفهوم الاغتراب إلى قديم الزمان مع بدء الإنسان فى تحصيل المعرفة. وقد اهتم به كل من بيتر كريستيا لودز (١٩٨٠، ص٢١) وإيجناس فيورليخت (١٩٧٨، ص١٩) فتتبعاه منذ ظهور الغنوصيين المسيحيين. ويمكن أيضاً تعرّف ملامح الاغتراب عند القديس أوغسطين الذى رأى ، على حد قول لودز (١٩٨٠)، أنه «لو ساعدنا الاغتراب على السمو بشكل إيجابى سيوفر لنا مقياساً لتمييز الإدراك الصوفى للعالم عند التفكير الاستطرادى» (ص٢٥). كما يربط القديس توما الإكوينى بين الغبطة والاغتراب (ص٢٥).

٢٩ ـ انظر: لودز (١٩٨١ ص ص٢٥ ـ ٢٦).

٣٠ ـ يشير جوتييه (١٩٣٦) إلى ذلك على أنه إشراق (ص ص ١١ ـ ١٥).

انظر أيضاً: حاوى (١٩٧٤) وعاطف العراقى (١٩٧٩).

٣١ ـ يرى سيد نصر (١٩٦٤) أن استخدام العقل لا يقوّض دعائم الاعتقاد بالوحى، فتعاليم الإسلام التى تحترم العقل قد أشبعت حاجة الإنسان الذى يسعى لإيجاد علاقة بين السبب والمسبب، فلا حاجة له لإشباع رغبته باللجوء إلى منهج فكرى آخر خارج إطار العقيدة.

٣٢ ـ لعب المنشقون البروتستانت دوراً رياديا مهما فى مجالات العلوم والصناعة والتجارة ، ويشير هيل (١٩٦٤) إلى الدعوة العالمية التى دعى إليها جماعة «الأخوة البشرية» فيقتبس من جورج هيكويل الذى حمد «بوصلة البحار والتجارة عبر البحار اللتين جعلتا العالم كأنه كومنولث واحد ، ليصبح مواطنو الأمم البعيدة مواطنين أشقاء يشكلون جزءاً من نظام سياسى واحد» . كما وصف نفسه بأنه «مواطن ينتمى إلى العالم أجمع» (ص ١٤٠). فقد لعبت المفاهيم الأخلاقية البروتستانتية دوراً حيوياً فى تطور الرأسمالية . ويرى بوكوك (١٩٨٠) أن حركة التنوير المناهضة للمؤسسة الكنسية قد أكدت الروابط التى تربط بين الربوبية dieism ، (وهو مذهب دينى عقلانى) والتمسك بالنظام الجمهورى .

٣٣ ـ يفيدنا هيل (١٩٦٤) بأن أعضاء البرلمان الذين كانوا ينتمون إلى جماعة «الأخوة البشرية» كانوا يتطلعون إلى زيادة الدخل القومى بإثراء التجارة ، فكان مذهبهم نفعياً . ولم يترددوا فى اجتذاب المعدمين لتسخير طاقاتهم ؛ فقد كان مذهبهم يدعو للمساواة ولكن بشكل سلبى ، وكان يرى أنّ الصراع العالمى لا ينشأ من الصراع بين المتمردين البروتستانت والملوك الكاثوليك ، ولكنه صراع بين مشيئة الله والشيطان ، أو هو صحوة الضمير ضد الاستبداد السلطوى (ص ١٢٧) .

٣٤ ـ يرى ماكسيمليان نوفاك (١٩٦٢) أن ديفو قد يكون استرشد بالنظرية الاقتصادية لهوبز التى تسلم بأنانية الإنسان ، فقد قال ديفو فى Jure Divino : «إن المصلحة الشخصية هى الميثاق السائد» (ص ٩٤) .

المصادر والمراجع:

أ ـ العربية:

- محمد بن عبد الملك بن طفيل **حيّ بن يقظان**، مقدمة لألبير نصرى نادر، بيروت: دار المشرق (١٩٨٦).
- عاطف العراقى ، **الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل**، القاهرة: دار المعارف.(١٩٧٩)
- جميل صليبا وكامل عياد، **حيّ بن يقظان لابن طفيل**، دمشق : مطبعة جامعة دمشق (١٩٦٢).
- رضوى عاشور: حيّ بن يقظان، **فصول**، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة ص ص ٢١١ ـ ٢١٦.
- محمود على مكى وسهير القلماوى ، **فى الأدب، أثر العرب والإسلام فى النهضة العربية**. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص ص ١٥ ـ ١٢٠.

ب ـ الأجنبية:

Bibliography

- Andrae, Tor.1960.**Mohhammed The Man and His Faith**,trans. Theophil Menzel (N.Y.: Harper & Row).

Arberry, A.J. 1957. **Revelation and Reason in Islam** (London: George Allen & Unwin Ltd.).

.... 1960 **Oriental Essays** (N.Y.: Macmillan Co).

Bell, Ian A.1985. **Defoe's fiction** (London: Groom Helim).

Bronnle, Paul. 1907. **The Awakening of the Soul** (London: John Murray).

Curtis, Laura Ann. 1979. **The Versatile Defoe: An Anthology of Uncollected Writings by D. Defoe** (N.J.:Rowman & Littlefield).

Defoe, Daniel. 1925. **The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, Written by Himself.** Intro. Charles Whibley (London: Constable & Company Ltd.), Vol.I.

.... 1925. **Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe With his Vision of the Angelick** World, Written by Himself (London: Constable & Company Ltd.). VoL. III.

Feuerlicht, Ighace. 1978. **Alienation From the Past to the Future** Westport, Connecticut: Greenwood Press).

Fulbrook, Mary. 1983.. **Piety and Politics: Religions and the Rise of Absolutism in England,** Wurttenberg and Prussia (Cambridge: The University Press).

Gauthier, Leon. (trans).) 1936. **Hayy Ben Yaqzan, Roman Philosophique d'Ibn Thofail** (Beyrouth: Imprimerie Catholique).

Haller, William. 1939. **The Rise of Puritanism: or The Way to the New Jerusalem as set forth in Pulpit and Press from Thomas Cartwright to John Liburne and John Milton, 1570- 1643** (N.Y.: Harper).

Halewood, William. H. 1969. "Religion and Invention in Robinson Crusoe", **Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe**, ed. Frank H. Ellis (N.J. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.) pp. 79-80.

Hamlin, Cyrus. 1982. "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", **New Literary History**, XIII, 2 (Winter), pp 205-30.

Harpham, Geoffery Galt. 1988. "Conversion and the Language of Autobiography", **Studies in Autobiography**, ed. James Olney (Oford: The University Press), pp. 42-50.

Hawi, Sami S. 1947. **Islamic Naturalism and Mysticism: A Philosophic Study of Ibn Tufayl's Hayy Bin Yaqzan** (Leiden: E. J. Brill).

Hill, Christopher, 1964.**Puritanism and the Revolution: Studies in the Interpretation of the English Revolution of the XVIIth Century** (N. Y.: Schocken Books).

Ibn Tufayl, Muhammed Ibn Abd el-Malik. 1972. **Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical tale,** trans. with introd. & notes , Lenn Evan Goodman (N.Y.: Twayne Publishers).

Iser, Wolfgang, 1978. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett** (Baltimore: The John Hopkin Press).

Korache, Riad (trans.) 1982. **Ibn Tufayl, Muhammad Ibn Abd al Malik: The Journey of the Soul: the story of Hai bin Yaqzan as told by abu Bakr bin Tufayl** (London: Octagon Press).

Kruk, R. 1987. "An XVIIIth Century descendant of **Hayy Ibn Yaqzan and Robinson Crusoe**: Don Antonio de Trezzanio", **Arabica,** XXXIV,3 (November), pp 357-65.

Ludz, Peter Christian, 1981. "A forgotten Intellectual tradition of the Alienation Concept", **Alienation: Problems of Meaning, Theory and Method,** eds. Felix R. Geyer & David Paul Schweitz (London: Routledge & Kegan Paul), pp. 21-35.

de Man, Paul. 1979. "Autobiography as Defacement", **Modern Language Notes,** 94,5 (December), pp. 919-29.

Nahas, Michael. 1985. "A Tanslation of **Hayy b. Yaqzan** by the Elder Edward Pococke (1604-91)", **Journal of Arabic Literature,** AVI,pp. 88-90.

Nasr, Seyyed Hossein, 1964. **An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Conceptions of Nature & Methods** (Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press).

Novak, Maxmillian. 1962. **Economics and the Fiction of Daniel Defoe** (Berkley : University of California Press).

Ockley, Simon. 1905. **The Improvement of Human Reason, Exhibited in the Life of Hayy Ibn Yaqzan:** Written in Arabic above 600 years ago, by Abu Ja'afar Ibn Tufayl, in which is demonstrated by what Methods one may, by the mere Light of Nature, attain the Knowledge of things Natural and Supernatural; more particulary the knowledge of God, and the Affairs of another Life. Translated from the Original by Simon Ockley and printed by Edm . Powell in Blackfriars, London 1708. Reprinted, with slight changes by Edward A. van Dyck (Cairo: el-Maaref Printing Office).

Olney, James. 1972. **Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography** (N.J.: Princeton University Press).

Pocock, J.G.A. 1980. "Post-Puritan England and the Problem of Enlightenment", **Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment,** ed. Perez Zagorin (Berkley: California University Press), pp. 91-112,

Rescher, Nicholas. **1967. Studies in Arabic Philosopy** (Hertford: Stephen Austin & Sons).

Secord, Arthur Wellesley, 1965. **Studies in the Narrative Method of Defoe** (New York: Russell & Russell Inc).

Spurr, John. 1988. "Rational Religion in Restoration England", **Journal of the History of Ideas,** XLIX, 4 (Oct.-Dec),pp. 563-586.

Starr,George A. 1971. **Defoe and Casuistry** (N.J.: Princeton University Press).

.... 1975. **Defoeand Spiritual Autobiography** (N.J.: Princeton University Press).

Wildmann, Georg. 1977. **"The Personal Notion of God as Condition of the History of Freedom in the West", A Personal God?** ed. E. Shillebeek & Bas van Iersel (N.Y.: The Seabury Press), pp 107-13.

Wolff,Cynthia Griffin. 1968. "Literary Reflections of the Puritan Character". **Journal of the History of Ideas,** IX, l (Jan-Mar), pp 13-32.

سقوط غرناطة
وأسلوب بدائع السلك

دراسة لإشكالية الجانب الجمالى فى النص العلمى

سليمان العطار *

تقديم

هذا البحث يحاول أن يواجه إشكالية مهمة بفكرة يقترحها الباحث. الإشكالية هى أن كثيرا من الكتب العلمية العربية القديمة قد تميزت بأسلوب معمارى شاب بنيتها العلمية بعناصر جمالية لا علاقة لها بموضوعها العلمى، مما يجعل الفهم المباشر لهذه الكتب باعتبار أنها علمية محضة فهما ناقصا، فهى لم تكتب بحافز علمى فقط، ولكن وراءها حوافز نفسية وعاطفية ودينية بل وطنية (بمفهوم ما للوطن يتفق وعلاقة الإنسان القديم بترابه وأرضه)، مما يجعلها ميدانا للتعبير الذى يتطلب تجاوز اللعبة العلمية إلى التشكيل الجمالى للنص. أما الفكرة المقترحة لهذه الإشكالية فهى تقوم على أن الكتاب العلمى لا تنطلق دلالته من أسلوبه لكن من منهجه، ومن الدلالات المباشرة لكلية النص باعتباره وحدة لغوية كبرى، اللغة فيها ليست إلا أداة تصوب مباشرة نحو الدلالة العلمية، وتصبح الكلمات مثل الأرقام والجمل أشبه بالمعادلات الرياضية التى تعطى نتائج نهائية حاسمة للعمليات الرياضية داخل المعادلة. وبالتالى فمنهج المؤلف فى معالجة الموضوع أشبه باستخدام القانون الرياضى تماما يسوق إلى أجوبة عن مسائل علمية. ولكن كتب العلم العربية تخرج عن هذا القانون الرياضى وتجاوز الدلالة الرقمية للغة العلمية نحو دلالات أخرى تنبع من تشكل أسلوب أدبى فنى للعمل العلمى، وهذا الأسلوب ينقلب إلى وحدة دالة ذات أهمية جوهرية فى فهم محتويات النص العلمية. وتستقل هذه الدلالة من ناحية، ولكن استقلالها يجعلها أشبه بالمذكرة التفسيرية الملحقة بالقوانين، فهى ليست النص القانونى، ومع ذلك فلا يفهم النص بدونها.

ونطرح فهمنا للأسلوب فى هذا المقام حتى لا يختلط بالمفاهيم الشائعة لهذا المصطلح إلى مجال دلالى مباين. باختصار: الأسلوب هنا ينبع من عمد الكاتب إلى تأليف كتابه فى شكل بنية معمارية تكشف عن نفسيته

* أستاذ الأدب الأندلسى ـ جامعة القاهرة.

وقصده الخفى وراء قصده الظاهر من تأليف الكتاب. ومجموع خصائص هذه البنية المعمارية للنص هو مفهومنا لمصطلح الأسلوب فى هذا المجال.

والكتاب الذى وقع عليه اختيارنا لتطبيق الفكرة المقترحة لمواجهة الإشكالية المذكورة هو كتاب (بدائع السلك فى طبائع الملك) لابن الأزرق. وهو كتاب مهم فى نظرنا فى اللحظة الراهنة، بسبب احتفال العالم بمرور خمسمائة عام على سقوط غرناطة، وأيضا على بداية عصر الكشوف الجغرافية، وخروج العالم الغربى من إسار العصور الوسطى إلى عصر ذهبى فى إسبانيا ونهضة فى باقى أوروبا. هل كان سقوط غرناطة أشبه بسقوط الثمرة عند تمام نضجها؛ مجرد حادث رمزى لنهاية موسم حضارة لصالح حضارة أخرى؟ لسنا بصدد الإجابة عن هذا السؤال الذى ينبغى أن يطرح بإلحاح فى هذه الأيام، على الأقل من جانب من يظنون أن الثمرة الساقطة كانت التجسيم المادى لروح حضارتهم. إننا فقط نطرح هذا السؤال لأن كتاب (البدائع) ــ وسنتفق من الآن فصاعدا أن نسميه هكذا داخل هذا العمل ــ أحد عناصر الثمرة الساقطة، وبقية من بقاياها التى تخفت فى دهاء صيغ من الاستسلام وعزة النفس من ناحية، والإيمان بقدر تراجيدى من ناحية أخرى. نعم، لقد تخفت فى دهاء تشكل من هذين العنصرين، حتى إن القارئ لا يشتم من أول وهلة رائحة لتلك البقايا الموغلة فى الوجود منذ ٥٠٠ عام.

إن البنية المعمارية لتشكيل (البدائع) بنية زخرفية تتكون من وحدات متباينة الأحجام والتدوير لكنها متناسبة هندسيا، تغرق فى لون أزرق مثل الوحدات الزخرفية للمسجد الأزرق فى استانبول. واللون الأزرق هو رمز لمياه المحيط الكونى اللانهائى الذى أغرق غرناطة ويوشك أن يغرق فى نظر المؤلف باقى العالم العربى الذى ذهب إليه مستنجدا فوجد الخراب يعم فى أرجائه[1]. ونعرض هنا الخصائص الأسلوبية لهذه البنية.

١ ــ

زخرفية المنهج

يتبعثر الكتاب بعشرة الموتيفات المنتشرة فى سطح أملس ملون وتتكون من دوائر متتالية كل دائرة داخل الأخرى، وكل واحدة منها تشكل نجمة هى جزء من نجمة أكبر، والنجوم تتبعثر إلى أشكال هندسية بين مثلث ومربع. الكاتب متأثر بالأصول والتفريعات الفقهية لكنها العقلية نفسها التى أبدعت هذا النظام الزخرفى فى الفن الإسلامى.

لقد تم ترتيب الكتاب على مقدمتين وأربعة كتب وخاتمة (ليتكون من سبعة أجزاء). كل مقدمة تحتوى عشرين نقطة، أسماها فى المقدمة الأولى (عشرين سابقة)، وفى المقدمة الثانية (عشرين فاتحة)، وفيما يتعلق بسوابق المقدمة الأولى تتماسك السوابق على هيئة فقرة واحدة متصلة، وعندما نصل إلى السابقة السابعة تتبعثر السوابق، حيث تنقسم مادة السابعة إلى أربعة أنواع، وفجأة يختتم هذه بعنوان مفاجئ: «برهان وجود»، والسابقة الثامنة تختم بمفاجأة؛ «تمهيد». ويتشكل التمهيد من فقرتين مسبوقة أولاهما بـ «قال ابن خلدون»، والثانية «قال»، ليغيب ابن خلدون فى قوله. ثم السابقة التاسعة تنتهى بـ «فائدة حكمية»، تليها فقرة مختصرة عن ابن خلدون، ونعرف ذلك لأنه ينهيها بلفظة «.. باختصار»، كأنها عنوان نعيد به قراءة الفقرة فى اتجاه عكسى. أما السابقة العاشرة فتنتهى بعنوانين هكذا:

غفلة: قال ابن خلدون: «فقرة من مقدمة ابن خلدون» .

قال: «فقرة أخرى من المقدمة» .

إنصاف: قال : «فقرة ثالثة من المقدمة» .

وتتزايد العناوين الختامية على حساب مساحة السابقة الحادية عشرة لتصير:

بيان أول: «فقرة تختلط فيها مقدمة ابن خلدون بمصادر أخرى».

بيان ثان: «فقرة مختلطة كالسابقة».

تنبيه: قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة مختلطة أيضا»

قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة من المقدمة».

وينهي السابقة الثانية عشرة كالآتي:

اعتبار: قال ابن خلدون: «فقرة».

قال: «فقرة».

والسابقة الثالثة عشرة تنتهي بـ: تنبيه، بعده قال: «فقرة» ثم قال: «فقرة» ثم عنوان: استظهار، وواضح أنه استظهار لاعتبار في ثلاثة مواضع: أحدها: «............»، والثاني: «............»، الثالث: «............»، أي أن الاستظهار ينبثق عن الاعتبار، وهو نفسه ينبثق عنه ثلاثة مواضع، والسابقة الرابعة عشرة تنتهي بعنوانين: «اعتبار بالخليقة، برهان وجود» بعد كل منهما فقرة مسبوقة بـ «قال». ثم تتماسك السابقة الخامسة عشرة وكان ذلك ببركة مضاعفة الرقم (٧) في السابقة (١٤). والسابقة التالية لها ستة وجوه يختفي فيها الفعل «قال»، ليظهر فجأة الفعل: «قال ابن خلدون». وتتوالى الظاهرة في السوابق التالية، وتظهر ثلاثة عناوين جديدة هي: «تعريف/ شهادة واقع/تعيين». لا يتوقف إنتاج العناوين ولا حركة الفعل «قال» ينقلنا من فقرة إلى فقرة ومن سابقة إلى سابقة. وفي المقدمة الثانية تتوالى فواتحها حتى الفاتحة السابعة، في تماسك ينهار عند السابعة إذ تنداح في الفواتح التالية حتى الفاتحة العاشرة، حيث تنتهي كل من الفاتحة السابعة والثامنة والتاسعة بعبارات تؤدي إلى ذوبان الفواتح على الوجه الآتي:

«قلت: وعلى شرط ألا تؤدي القدرة.... وهي الفاتحة الثامنة»:

قال: «إذا تعذرت العدالة وهي الفاتحة التاسعة:»، «تولية.. وهي الفاتحة العاشرة:». وتتوالى الفواتح بين «قال/ قلت»، مع عناوين ختامية.

إن ما سبق يطرح النتائج الآتية:

١ ـ تنشطر المقدمة إلى مقدمتين، ثم إن كل واحدة منهما تنشطر إلى عشرين مقدمة أصغر إذ إن الكلمتين «سابقة/ فاتحة» ترادفان الكلمة «مقدمة»، ثم أن كل مقدمة أصغر تتناثر إلى مقدمات أصغر، ولعل انتهاء إحدى السوابق بكلمة «تمهيد» ليس إلا لكي تنصب علامة على دلالة العناوين الأخرى على التقديم مهما حملت من دلالات ثوان، وتلك هي آلية الهيكل الزخرفي لبنية كتاب البدائع.

٢ ـ أن الفعل «قال/ قلت» يمثل مفْصَلاً يصل الفقرات ويفصلها، بمعنى أنه دقات إيقاعية تحملنا إلى الماضي دائما، فقد كان في وسع الكاتب أن يقول: (قَالَ/ وأَقُولُ) ولكنه يدير ظهره للحاضر ووجهه للماضي في معناه الدائم، أي سيطرته على الحاضر، وأيضا باعتباره غيبا يحمل صور المستقبل ونبوءته. إن شكل الفقرات مسبوقة بقال/ قلت، يذكرنا بـ «خرجة» الموشحة، إننا أمام موشحة تتشكل من «خرجات» تنبثق عنها خرجات مع اختفاء البيت (الأغصان) من هذه الموشحة، فالأغصان من إبداع الوشاح والخرجة مستعارة، ومن ثم توالي الخرجات، هو إعلان لاختفاء الوشاح المبدع، واجتراره للزائل المستعار، لكنه الخالد في الذاكرة.

٣ ـ أن الرقم (٧) رقم سحري، يهتز عنده الكاتب فيكثر تولد العناوين وتبعثر الموتيفات الزخرفية، كذلك الرقم (٤٠) وهو عام الجماعة من ناحية والتفتت من ناحية أخرى، إنه عام انتهاء الخلافة الراشدة وانفصال

الدين عن الدنيا بتحول الخلافة إلى ملك عضوض. إنه إذن علامة دالة على مقدمات الملك، واتجاهه إلى التدهور بافتقاد طاقة الدين إلى جانب العصبية، كما يكرر الكاتب فى أقواله المقتبسة من ابن خلدون[٢]. ولنا أن نتوقع الوظيفة السحرية ذات الدلالة الكبرى للأرقام فى هذا الهيكل الزخرفى.

وبعد المقدمتين تأتى أربعة كتب، كل كتاب من بابين، وحتى يتميز الرقم (٣)، فإن الكتاب الثالث يتشكل من مقدمة إلى جانب البابين، والمقدمة تتحدث عن المحظورات التى تهلك الملك، وهى تبدأ فى الظهور فى الجيل الثالث للدولة[٣] ، مثلما بدأت تدب فى الخلافة الراشدة مع الخليفة الثالث. وهو لا يشير إلى ذلك مباشرة، لكن الأرقام عنده تتحرك فى زخرفية رامزة، مثلها مثل العناوين التى تنهال فى سيل لا ينتهى.

فـالكتــاب الأول ٢ باب ـ [٣ نظر = نظر/١ (٥مسائل) + نظر/٢ (٥مسائل)+ نظر/ ٣ (٢نوع)] + [٣طـرف = طـرف/١ (١٠حـكـم) + طـرف ٢ (٢٠ مسألة) + طرف ٣ (٣ مقدمة + ٦ فصل + ٢ تتميمة)].

فالباب الأول يرادف الباب الثانى؛ حيث إن الطرف يرادف النظر لكن الأنظار والأطراف تمضى فى تكاثر من باب إلى باب، وتتنوع العناوين تحت كل باب إلى ما لا نهاية. فالنظر الأول من الباب الأول من الكتاب الأول تحول فيه المسائل الخمسة إلى: ٢ مسألة + ٢ صورة + تعريف.

ثم تتسع الكتب تدريجيا وتتنامى العناوين تحت بابى كل منها، فالباب الأول من الكتاب الثانى عشرون ركنا وكمالية، وكل ركن يحمل عناوين مثل: مطالب/ فصول/ عنايات/ أقطاب/ مقاصد/ مراتب/ مناهج/ مقامات/ مسائل/ تكملة/ تتميم/ فوائد مكملة/ أصناف/ مقدمات، وهذه كلها أرقام تتولد عنها عناوين أخرى أصغر منها، ويتدفق تيار: «قال/ قلت» دون توقف. وسنعود لهذه العناوين بعد قليل لكى نصل فى النهاية إلى النتائج الآتية:

١ ـ أن هيكل الكتاب كاملا (٧ أجزاء) يسير فى الخط نفسه ويؤكد ما توصلنا إليه من نتائج فى دراستنا لزخرفية المقدمتين.

٢ ـ أن التبعثر والانشطار يسير فى خطوط «خارج مركزية» أى أنها تتسع، فمقدمة الكتاب مقدمتان، وكل واحدة منهما ٢٠ مقدمة، ثم إن الكتاب أربعة كتب فوق المقدمتين ودون الخاتمة. وهذا أشبه بإلقاء حجر فى الماء تتشكل دائرة تندفع منها دوائر نحو الخارج حتى تتلاشى الدوائر جميعا. إن الكتاب يذوب فى أيدينا ويتلاشى ويعز علينا الإلمام به وبمساره وبمغزاه بمحاسبته على أنه نص علمى، ومع هذه التركيبة الزخرفية المتلاشية فى اللانهائى يقدم لنا عملا أشبه بروايات جويس. إنه كابوس الفناء والزوال والتلاشى. غرناطة تسقط، ومعها يسقط العالم. إن تشرذم الكتاب واندفاعه بعيدا عن المركز نحو المغزى المجهول هو مصير الأندلس الذى اكتمل فيه عنصر الفناء.

٢ ـ
المصـادر

يقول الكاتب فى خطبة كتابه (أو مقدمته التى أتبعها بمقدمتين):

«أما بعد، فإن من أشهر ما علم عقلا وسمعا، وجمع فيه بشرط القبول لبرهانه المقبول جمعا، أن الملك صورة العمران البشرى وقراره، ومعناه الذى يشتمل عليه فوائد الاحتياج وأسراره. وإنى لما رأيت من ذلك ما هو أنور من شمس الظهيرة، وأجلى فى الظهور عند الخاصة والجمهور من القضايا الشهيرة، قصدت إلى تلخيص ما كتب الناس

فى الملك والإمارة، والسياسة التى رعيها على الإسعاد بصلاح المعاش، والمعاد أصدق إمارة، على منهج يكشف عن محيا الحكمة قناع الاحتجاب، ويأتى فى تقريره لتهذيب ما فضل من تحريره بالعجب العجاب، لأتحف به من تشوف لهذا الغرض، ولم يعدل فيه من الجوهر إلى العرض، من أمير صدقت فيه رغبته وظهرت، ومأمور وضحت به دلائل الإفادة وبهرت، ولما اشتمل على كثير من أحوال الملك والدول، وأمتع إيراده لمختار مراده من حكم الأواخر والأول، وأبدى من أسرار الخليقة عجائب غريبة، وقرر لها من برهان العقل السليم ما كفاه فى التسليم والشكوك المريبة..... سميته: «بدائع السلك فى طبائع الملك»، عناية بما احتوى عليه من الفوائد الحكمية الاعتبار، والحقائق التى حررها ـ بأوضح الدليل ـ من شبهات التضليل نحارير العلماء الأحبار»[٤].

إن المؤلف ينص على أنه «لما رأى ما هو أنور من شمس الظهيرة» حول أهمية الملك، شرع فى تلخيص ما كتب حول الأمر على يد نحارير العلماء الأحبار. إنه لا يدعى أى شىء أكثر من ذلك. لكن كيف رأى من الأمر «ما هو أنور من شمس الظهيرة» إنها تجربته قاضيا، وربما كاتبا لآخر ملكين حكما غرناطة، وربما رأى آخرين قبلهما. لقد عاش الصراع الأندلسى التراجيدى فى ذروته، ورأى نمو ملك الإسبان والتئام شمله وتمزق مسلمى غرناطة شراذم مع تمزق أسرة بنى الأحمر. لقد عاش تجربة مهولة لايريد أن يشير إليها قط بشكل مباشر. فالمأساة لم يعد يجدى فيها النصح أو اللوم لكن أسبابها لازال أمام باقى حكام المسلمين إمكان تلافيها. لقد نصح السابقون ونسوا، وها هو يحاول تذكير الملوك الحاليين والقادمين بجمع أقوال السابقين المتشتتة المنسية فى ديوان واحد. من هنا نفهم ابتعاده عن ادعاء العلم بالاجتماع البشرى والسياسة والملك أكثر مما رأى من تجربة حية أكبر من أن تفهم، فحاول أن يَفْهَم ويُفْهِم. ومن هنا تأتى إشكالية كبرى: أنه ليس بعالم سياسة أو ملك، فلجأ إلى تلخيص السابقين، فهو يعتمد عليهم نهائيا. لكن لماذا يفعل ذلك؟ لقد رأى ضرورته، لعله يعصم بلاد المسلمين من تكرار تجربة غرناطة[٥]، ففى أحد النصوص القليلة التى لم ينسبها لأى مصدر، ونظن أنه له، يضعه تحت عنوان من العناوين الصغرى: «موعظة» يقول:

«فى عاقبة الغفلة..، سئل بعض الملوك من الذين سلب عزهم، وهدم ملكهم. فقالوا: شغلتنا لذاتنا عن التفرغ لمهماتنا، وفتنا بكفاتنا، فآثروا مرافقهم علينا، وظلم عمالنا رعيتنا، ففسدت نياتهم لنا، وتمنوا الراحة منا، وحمل على أهل خراجنا فقل دخلنا، وبطل عطاء جندنا، فزالت الطاعة منهم لنا، وقصدنا عدونا فقل ناصرنا، وكان أعظم مازال به ملكنا، استتار الأخبار عنا»[٦].

إن من يرجع إلى الأسباب الذاتية لسقوط غرناطة لن يجد أكثر مما قاله هذا النص. والمؤلف لا يملك إلا أن يسوقه على هيئة موعظة، ويصمت عن التصريح بأسماء هؤلاء الملوك لأنه يحبهم حبا ليس أقل من التقديس[٧]. ووضع النص تحت هذا العنوان المتكرر «موعظة»[٨] يجعلنا نرى أحد أهم الأسباب وراء تأليف كتاب فى السياسة لغير عالم بها، فلم يكن أمامه من خلاص من المأزق إلا بالاعتماد شبه الكامل على غيره. فكيف اختار هذا الغير الذى جعله مصادر لكتابه؟ وما دلالة ذلك؟ لقد كانت أهم مصادره أندلسية أو فى حكم الأندلسية (تونسية مثلا لأن المغرب كله تابع للأندلس حضاريا كما يقرر المؤلف بمشاهدته الشخصية فى أكثر من موضع فى كتابه) ـ

وليس ذلك بسبب أندلسيته ـ ولكن الأندلسيين هم أكثر من ألفوا فى علم الاجتماع وعلوم السياسة والتاريخ وعلى رأسهم ابن خلدون ومن قبله ابن حزم الأندلسى. ومن الواضح أن هذه الحقيقة تجعلنا نتأكد من الدلالة التى تتكشف تدريجيا وراء أسلوب الكتاب. ففى حضارتنا الإسلامية العربية كانت الدوافع للتأليف السياسى والاجتماعى والتاريخى على مستوى التنظير أندلسية صرفة تنبثق من واقع لم يشهده الإسلام فى تاريخه القديم قط إلا فى الأندلس. ونقصد فيما يتعلق بهذا الواقع تحوله عن الإسلام والعربية بشكل شامل بعد أن دام تحوله إليهما أكثر من ثمانية قرون.

لقد كان الواقع الأندلسى أشبه بمعمل لتفريخ الدول ثم ذبحها وأكلها وهضمها على مستوى الشمال المسيحى والجنوب الإسلامى متضمنا المغرب كله بما فيه الأندلس. صراع دائم بين حياة الدول وموتها، وبين نموها واضمحلالها، والتئامها وتبعثرها. واقع لصراع عجيب بين بداوة محاربة وحضارة تضعف عن الحرب يوما بعد يوم. هذا المعمل المنتج للدول والمدمر لها فى آن خلق تراجيديا حقيقية صنعت علم الاجتماع والتاريخ وأرهصت بانبثاق العلوم السياسية والعسكرية فى غير عصرها.

ومن ثمّ، فسقوط غرناطة وانبثاق إسبانيا الإمبراطورية كان مشهدا آخر «أنور من شمس الظهيرة» رآه الأندلسى ابن الأزرق ولم يره المشارقة الذين أنهوا حروبهم الصليبية بنجاح وتفرقوا لقتال بعضهم بعضا (أتراك/ مماليك)، ناسين ما يحدث فى أوروبا مجترين ماضيهم. هذا دفع بابن الأزرق إلى وعظ المشارقة بخبرة أسلافه الأندلسيين. ولكنه عز عليه أن يشرح مأساة غرناطة فى كتابه، حتى لا يظن المشارقة أنه استجداء جديد لعونهم المستحيل لاستعادة غرناطة أو مساعدتها فى سنواتها الأخيرة، فبقيت المشكلة الحقيقية تحت سطح الكتاب الذى أراد به مخلصا العظة والتذكرة(٩). إنها المشكلة نفسها التى تقف وراء مصادره الأندلسية. أما المصادر المشرقية فهى مصادر فقهية وكلامية لتدعيم هذا الجانب الوعظى الإقناعى بين مصادره الأندلسية.

أما المصدر الثالث فهو مشترك بين المشرق والمغرب، وإن كان أكثر نقاء فى المغرب على يد ابن رشد وأساتذته من فلاسفة الأندلس، وهو الكتب اليونانية المترجمة وأهمها سياسة أرسطو، وبعض الأعمال المجهولة المنسية لأفلاطون فهو مرة يقول: «قال أفلاطون» ومرة يقول «جاء فى الأفلاطونيات». أيضا كثيرا ما يقول: «قال أرسطو». وأخيرا ينقل كثيرا عما يسميه «بالعهود اليونانية».

والمصدر الرابع والأخير هو ثقافته الشعبية والدينية والعامة فهو يورد كثيرا من الحكايات الشعبية التى تظهر فى كتب التاريخ وغيرها، كما أنه يورد أقوالا وحكايات فارسية أحد مصادرها عنده ابن المقفع، بجانب كثير من أخبار الخلفاء. أيضا يورد الأمثال والحكم والآثار عن السلف الصالح.

وهذا التعدد للمصادر يوقع المؤلف والقارئ فى اضطراب شديد، لكنه يتفق مع البنية الزخرفية للكتاب، ويجعل ظهور الأسماء فيه أشبه بعملية التلوين للوحدات الزخرفية، ثم إن ظهور الأسماء واختفاءها أشبه بالفعل السحرى مما يدعم فعل الأرقام. ولكن كيف وفق بين الاتجاهات المتعارضة المذاهب والأفكار والإيديولوجيات؟ إنه يكاد يجيب إجابة صريحة عن هذا فى فقرة من كتابه. يقول:

«... فالمحمود فى التدبير الفاضل اختيار ما هو وسط بين الطرفين المتقابلين فى ذلك شأن سائر الأخلاق والأفعال. نعم تتفاوت الأخلاق والطبقات فى اختيار الوسط من ذلك تفاوتا عظيما، بحسب اعتبارات لا تنحصر. والضابط الكلى فيه اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه

برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا بحسب شخص من سائر الطبقات «قل كل يعمل على شاكلته».

وليس من الصدفة أن تكون الفقرة التالية لهذه العبارة مباشرة: «قال الغزالى» فكأنما ذكر الوسطية ذكره بإمامها المؤصل لها وهو أبو حامد الغزالى، حيث إن «الغزالى شافعى المذهب فى الفقه، أشعرى المذهب فى العقيدة، (وسطى) النظر فى الفكر والفلسفة»[10]. ومن المعروف أن :

«الشافعى (١٥٠ ـ ٢٠٤هـ) والأشعرى (ت: ٢٣٠هـ) والغزالى (ت: ٥٠٥هـ) ثلاث شخصيات هامة فى تاريخ الثقافة الإسلامية عامة، والفكر العربى خاصة. وترجع أهميتهم إلى تأسيس الوسطية التى يرى كثيرون (ومنهم صاحب كتاب البدائع) أنها أهم خصائص التجربة العربية الإسلامية فى التاريخ، وهى الخصيصة التى تتجسد فيها الأصالة التى يتحتم على المجتمعات العربية والإسلامية الاحتماء بها فى صراعها ضد أعدائها الساعين إلى القضاء عليها. وإذا كانت مسألة الصفة الجوهرية الثابتة محل نزاع وخلاف، فإن الثابت تاريخيا أن الشافعى قد أسس الوسطية فى مجال الفقه والشريعة، وأسس الأشعرى الوسطية ذاتها ، ولكن فى مجال العقيدة. أما الغزالى فقد أسسها (مكملا عمل أستاذيه) فى مجال الفكر والفلسفة» [11] .

والوسطية تؤدى إلى لون من التلفيقية ، وإعطاء الهيمنة للنصوص الدينية ، فهى مصدر اليقين ومرجعيته الأصلية ، بما استتبع ذلك من توسيع لمفهوم النص[12]. وهذا بالضبط ما جعل مؤلف الكتاب يعدل من عقلانية ابن خلدون بهيمنة مصادره الفقهية عليها فى زركشة ووشى جعلنا بين العقل والنقل نحس بقطرات من الدم الغرناطى الأندلسى تسيل على الورق فى نقط حروف سوداء تغطى الحمار القانى .

ونعرض الآن لأهم مصادره :

أولا : أبو بكر الطرطوشى : (٤١٥ ـ ٥٢٠هـ)

ليس من المهم هنا سيرة الرجل ، لكنه ولد بطرطوشة فى عصر الطوائف وغادر الأندلس شابا (٢٥) عاما قبل سقوط طليطلة بعام (مثلما غادرها ابن الأزرق عند سقوط غرناطة) . درس على أهم ثلاثة علماء أندلسيين فى عصره : أبو الوليد الباجى وابن حزم وأبو بكر بن العربى ، وانتقل إلى المشرق مستقرا فى مصر بعد تطواف قابل فيه الغزالى ، كان له اسم رومانثى : ابن أبى « رندقة » . والاسم رندقة معناه كما يقول ابن خلكان «رد / تعالى » ، وذلك بناء على ما أفتاه بعض الإفرنج ، وهو معنى قريب من الحقيقة ، فهو يعنى « عد إلى هنا» ، وهو لقب غامض لكنه توشيحى [13] .

ونفهم شخصية الطرطوشى من نصين حاسمين : الأول حوار بينه وبين أبى بكر بن العربى (واحد من المصادر الهامة لابن الأزرق) [14] فى بيت المقدس . ويحكى القصة ابن العربى :

« تذاكرت بالمسجد الأقصى مع شيخنا الفهرى الطرطوشى فى حديث أبى ثعلبة المرفوع :

إن من ورائكم أياما للعامل فيها أجر خمسين منكم ، فقالوا بل منهم ، فقال : بل منكم ، لأنكم تجدون على الخير أعوانا » . وتفاوضنا كيف يكون أجر من يأتى من الأمة أضعاف أجر الصحابة مع أنهم قد أسسوا الإسلام ، وعضدوا الدين ، وأقاموا المنار ، وافتتحوا الأمصار ، وحموا البيضة ومهدوا الملة، وقد قال صلى الله عليه وسلم فى الصحيح : « لو أنفق أحدكم كل يوم مثل أحد ذهبا ، ما بلغ مد أحدهم أو نصيفه » فتراجعنا القول ،

وتحصل ما أوضحناه فى شرح الصحيح ، وخلاصته : أن الصحابة كانت لهم أعمال كثيرة لا يلحقهم فيها أحد ، ولا يدانيهم فيها بشر ، وأعمال سواها من فروع الدين يساويهم فيها فى الأجر من أخلص إخلاصهم ، وخلصها من شوائب البدع والرياء بعدهم .والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر باب عظيم هو ابتداء الدين والإسلام ، وهو أيضا انتهاؤه ، وقد كان قليلا فى ابتداء الإسلام ، صعب المرام ، لغلبة الكفار على الحق وفى آخر الزمان أيضا يعود كذلك، لوعد الصادق صلى الله عليه وسلم بفساد الزمان وظهور الفتن، وغلبة البطل، واستيلاء التبديل والتغيير على الحق من الخلق، وركوب من يأتى سنن من مضى من أهل الكتاب ، كما قال صلى الله عليه وسلم : «لتركبن سنن من قبلكم شبرا بشبر، وذراعا بذراع، حتى لو دخلوا جحر ضب خرب لدخلتموه» ، وقال صلى الله عليه وسلم : «بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ». فلابد والله تعالى أعلم بحكم هذا الوعد الصادق، أن يرجع الإسلام إلى واحد، كما بدأ من واحد، ويضعف الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، حتى إذا قام به قائم مع احتواشه بالمخاوف، وباع نفسه فى الدعاء إليه كان له من الأجر أضعاف ما كان لمن كان متمكنا منه معانا عليه بكثرة الدعاة إلى الله تعالى، وذلك قوله: «لأنكم تجدون على الخير أعوانا، وهم لا يجدون عليه أعوانا»، حتى ينقطع ذلك انقطاعا باتا لضعف اليقين، وقلة الدين، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى لا يقال فى الأرض الله الله»، يروى برفع الهاء ونصبها، فالرفع على معنى لا يبقى موحد يذكر الله، عز وجل، والنصب على معنى لا يبقى آمر بمعروف ولا ناه عن منكر يقول: أخاف الله، وحينئذ يتمنى العاقل الموت، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى يمر الرجل بقبر الرجل فيقول: يا ليتنى كنت مكانه»[١٥].

إن ابن العربى وأبا بكر الطرطوشى يُحَكِّمان النص الدينى فى قراءة الواقع، ويتصوران حتمية تاريخية نابعة من هذا النص، وهو مذهب أستاذهم الغزالى كما أسلفنا، والثلاثة وراء وسطية ابنِ الأزرق. لكن ابن الأزرق ـ فيما يبدو ـ لم يجد ذلك مُقْنعا تماما لمواجهة المأساة الكبرى التى أُغْلق بها وجود حضارى اسمه الأندلس العربية الإسلامية فلجأ لابن خلدون، باعتباره نصّاً ـ اكتسب قداسة ـ فى ظل مبدأ الاتساع بالنص الدينى الذى أخذ به الثالُوث (الشافعى ـ الأشعرى ـ الغزالى). وهكذا صارت عقلانية ابن خلدون نصا داخل نصوص أخرى تفسّرها، وهذه بدورها تُفسر بها، فاختلط الحابل بالنابل، وكأنه يوم الحشر يصير كتابا. إن مأساة الغرناطى المهاجر، وهو فى أرضه الباحث عن ملجأ أو أمل، ليس له فحسب ولكن لكل قومه تختلط رؤاه للعالم فلا تدرى أهى أشراط الساعة (الطرطوشى) أم هى أشراط قيام الدول وسقوطها (ابن خلدون). من هنا كان الطرطوشى يوازى ابن خلدون ويضاده؛ كلاهما يحاول أن يفسر التاريخ، الأخير بالعقل والأول بالنقل، فجاء موقفِ ابنِ خلدون من سابقه الطرطوشى واضحا حيث يسمه بمعالجة ما يعالجه ابن خلدون نفسه لكن بالوعظ (بالنص الدينى). ومن التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشى) تحقق هدف ابن الأزرق فى مواجهة كارثة كبرى: سقوط العقل أمام النقل، وسقوط النقل أمام العقل، فليس من تفسير واضح عند أى من الرجلين لهول الكارثة، فسقطا معا فى تلفيقية ظاهرة تخفى

زخرفية الفن الإسلامى التى تحاول أن ترى العالم الآخر المجرد فى بنية تجريدية تقوم على تكرار الموتيف من ناحية وتضاد الألوان من ناحية أخرى.

ويؤكد التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشى) ما يورده ابن خلدون فى مقدمته:

«وكذلك حوّم القاضى أبو بكر الطرطوشى فى كتاب سراج الملوك. وبوبه على أبواب تقرب من أبواب كتابنا هذا (يقصد المقدمة) ومسائله، لكنه لم يصادف فيه الرمية، ولا أصاب الشاكلة، ولا استوفى المسائل، ولا أوضح الأدلة، إنما يبوب الباب للمسألة ثم يستكثر من الأحاديث والآثار، وينقل كلمات مفرقة لحكماء الفرس مثل بزرجمهر، والموبذان، وحكماء الهند، والمأثور عن دانيال وهرمس، وغيرهم من أكابر الخليقة، ولا يكشف عن التحقيق قناعا ولا يرفع بالبراهين الطبيعية حجابا، إنما هو نقل وتركيب شبيه بالمواعظ، وكأنه حوم على الغرض ولم يصادفه ولا تحقق قصده، ولا استوفى مسائله. ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاما، وأعثرنا على علم جعلنا بين نكرة وجهينة خبره، فإن كنت قد استوفيت مسائله وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاءه فتوفيق من الله وهداية، وإن فاتنى شىء فى إحصائه واشتبهت بغيره، فللناظر المحقق إصلاحه، ولى الفضل لأنى نهجت له السبيل، وأصلحت له الطريق، والله يهدى بنوره من يشاء»[١٦].

ومادام الطرطوشى كذلك فى رأى ابن خلدون، ومادام عمل ابن خلدون من إلهام الله، فابن الأزرق قد أصاب بهما هدفه من الوعظ تارة، ومن الاستعانة بابن خلدون باعتباره نصاً «من إلهام الله»، لكن الطرطوشى لا يرفع بالبراهين الطبيعية حجابا، فإن وسطية ابن الأزرق تقوم على ضابط كلى فيه «اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا»[١٧]. فكأنه أراد تلافى خطأ الطرطوشى المشار إليه عند ابن خلدون فى وسطية جديدة تتسع بالنص الدينى ليشمل نص ابن خلدون من ناحية، ولينضبط هذا الشمول بهداية الطبيعة الفاضلة.

ثانيا: عبدالرحمن بن محمد بن خلدون.

يصف المقرى فى موضعين كتاب (البدائع) أنه تلخيص لمقدمة ابن خلدون مع زوائد كثيرة عليه[١٨]. أى أنه زاد عليه زيادة كبيرة نافعة[١٩]. وبالتالى فالمقدمة طبقا لذلك هى أهم مصدر من مصادر (البدائع)، وأنا أخالف المقرى فى ذلك، فالمقدمة تمثل عقلانية البدائع الذائبة فى لاعقلانيته، كما أن الطرطوشى (والآخرين) يمثلون اللاعقلانية الذائبة فى العقلانية. فالمقدمة تمثل قطبا موجبا فى البدائع أمام قطب سالب فهى نصف المصادر ونصف الكتاب، لكنها لم تعد مقدمة ابن خلدون، فقد فقدت سياقها وروحها، وصارت مبعثرة داخل زخرفية النص. لكن من هو ابن خلدون؟ وكيف صار مصدراً لابن الأزرق؟

ابن خلدون عبقرية فذة لا يمكن تصور وجودها فى زمانها إلا عند تصور الصحوة التى تسبق الموت. إن ابن خلدون هو أول مفكر فى العالم يخرج على المنطق الصورى الأرسطى[٢٠]، وقد استغرق العالم قرونا طويلة حتى يصل إلى الخروج على هذا المنطق، ولازال عالمنا العربى الإسلامى ليومنا هذا غارقا فى صورية المنطقية[٢١]. وابن خلدون هو أول عالم عربى ـ وأيضا أول مفكر فى العالم ـ يخرج على الطريقة المدرسية الخاصة بعلم القرون الوسطى مبتدعا طريقة للبحث تعتمد على الاختيار النقدى والتحليل المقارن واستنباط

الحقائق بالأسلوب المنهجي الحديث[٢٢]. وفي الوقت نفسه تبدو هذه الفروق الحقيقية بين ابن خلدون ومؤلفات سابقيه شديدة الوضوح؛ فهؤلاء يمسون فقط بعض المسائل التي وضع أساسها ابن خلدون ، بوصفها نظرية متكاملة، فقبل الرجل وجدت بعض مفاهيم علم تدوين التاريخ والديانات والسياسة، أما ابن خلدون فقد ابتدع أول معنى علمي تاريخي اجتماعي[٢٣]. إن أفكار ابن خلدون صالحة إلى اليوم وأعيد اكتشافها في أوروبا في القرن الثامن عشر، فظل كل فريق إيديولوجي يفسرها لصالحه، فهو تارة مونتسيكو فرنسا، وتارة أخرى أستاذ مكيافيللي بل أفكاره أقرب إلى أفكار النهضة من مكيافيللي. لقد صار ابن خلدون مدرسة تتشعب منها مدارس أخرى. لكن يجمع الباحثون على أصالة أفكار ابن خلدون وأهميتها القصوى وسبقها ـ بلا جدال ـ لغيرها من أفكار معاصريه ولاحقيه على مدى قرون[٢٤]. لقد نجح ابن خلدون في نقل التاريخ من واقعه القصصي الوصفي الشائق إلى مستوى النظر والتحقيق والتعليل الدقيق للكائنات ومبادئها، والعلم العميق بكيفيات الوقائع وأسبابها، فالتاريخ لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعد في علومها وخليق. وانطلاقا من هذا التحديد الموضوعي اهتم ابن خلدون بالتاريخ بوصفه غاية في ذاته. والتاريخ يحتاج لمعونة علوم أخرى موجودة مثل الجغرافيا والعلوم الإنسانية، وعلوم اضطر ابن خلدون أن يتدعها ابتداعا مثل علم السوسيولوجي، وعلم الاقتصاد[٢٥]. إن المنهجية التاريخية عند ابن خلدون تقيم علاقة عضوية بين أحداث التاريخ والعمران البشري، ولذلك اعتبر المؤسس لفلسفة التاريخ قبل فيكو الذى عاش بين ١٦٦٦ ـ ١٧٤٤، لأنه على غير عادة المؤرخين القدامى الذين شغفوا بوصف الأحداث والوقائع فقط، يهتم أساسا بدراسة العلاقات الداخلية للأسباب والنتائج في حياة الدول والمجتمعات[٢٦].

فابن خلدون إذن كما أسلفنا «الصحوة التي تسبق الموت»: موت حضارة عظيمة سادت العالم هي الحضارة العربية التي بدأت مع ظهور الإسلام، الذى وحد العرب وألهمهم مبادئ عظيمة فساروا في الآفاق ينشرونها، ويقيمون دولة تعالج كل القضايا معالجة موضوعية عملية، ولكن مع مضى الزمن وبسبب تأخر ظهور مثل ابن خلدون تآكلت هذه الدولة، ونسى الناس روح الدين وشعلة مبادئهم أمام سيطرة إسلام فقهي يقوم على الصورية ويمعن في الغيبية:

«ولهذا استقبل علماء الدين مقدمة ابن خلدون استقبالا عدائيا، ففي تونس كان القرن الرابع عشر عصر سيطرة الطبقات الرجعية من رجال الدين الإسلامي على بلدان المغرب، وكان عصر التطور النهائي للتزمت والتعصب الديني، عصر المطاردة والاضطهاد لأولئك العلماء الذين كانوا يشتغلون بالعلم، والذين لم يكونوا مرتبطين مباشرة بطبقة رجال الدين. وكان الاحتفاء بالمذهب المالكي المحافظ، ذى التزمت الديني الشديد، الذى ارتبط اسمه باسم ابن عرفه أولا وقبل كل شيء... وكان شخصا نشيطا محبا للسلطة... حتى صار لا ينازعه في نفوذه على المسائل الثقافية والتشريعية منازع لا في أفريقية وحدها، بل في بلدان المغرب جميعا، وفي الأندلس كذلك. ولقد أدرك ابن عرفة مادية ابن خلدون بطريقة أوفى مما أدركها المؤلفون البورجوازيون الأوروبيون في القرنين التاسع عشر والعشرين (فقد رأوا أن أفكاره إسلامية)، وبقسوة المتعصب المقتنع طارد ابن عرفة ابن خلدون، معلنا خطره على شخصية الدولة»[٢٧].

ويفر إلى مصر حيث توجد درجة أعلى من التسامح ولكن تعيينه قاضيا لقضاة المالكية، وتشدده مع الفساد ولاسيما بين علية القوم من الفئات الإقطاعية

السياسية التى يجر فسادها إلى التدهور الاقتصادى، وإلى ركود الحياة الاجتماعية، وإلى القمع الاستبدادى لكل مبادرة اجتماعية أو اقتصادية للطبقات المضطهدة، وإلى الاضطهاد العنيف لظهور أية فكرة علميّة، أدى إلى الدس عليه عند السلطان، ومقاومة أفكاره، وما عدا بعض التلاميذ الذين أعجبوا بابن خلدون فى مصر مثل المقريزى، فإن أحدا لم يفهم مقدمة ابن خلدون، ولم تثمر ثمرتها المرجوة، وصارت إلى خزائن الكتب لتموت هناك ما عدا بعض الالتفاتات إليها بين الحين والحين، حتى اكتشف أمرها الأوروبيون فى القرن الثامن عشر[٢٨].

ويأتى ابن الأزرق، وهو قريب عهد بابن خلدون، ويقف مفزوعا أمام ما يحدث فى العالم العربى من كوارث، ويرى فى مقدمة ابن خلدون تفسيرا لما يحدث، لكنها مهملة وغير مفهومة بل مرفوضة من الفقهاء المتزمتين، لكنه يحس بغيبة التفسير الدينى بها، ولعل هذا كان سبب رفض المقدمة. وهو يريد تنوير الناس، فقام بإحياء المقدمة ولكن بطريقة زخرفية فقد بعثرها فى كتابه وأفقدها سياقها لصالح سياقه الوسطى الدينى، وأورد النصوص منها إما حرفية أو ملخصة أو مفسرة، ومضى ينقب فى كتب الفقه وأصول الدين، والكلام والتصوف بل الفلسفة ومصادر الثقافة الأخرى ليجد وسائل لتحويل نصوص المقدمة إلى نص متفق مع الفقه والدين. إن ما يحدث للمقدمة بالضبط هو ما حدث للنص الإسلامى نفسه حيث تحول إلى مجموعة من القواعد الفقهية الصورية أو إلى سلم من الأخلاق الطوبائية البعيدة المنال. وهكذا يضيع الجانب الموضوعى للمقدمة فى الجانب الفقهى والطوبائى كما يفلت من أيدينا هذا الجانب الأخير فى موضوعية المقدمة. إننا أمام لعبة أرابيسكية من الموضوعية واللاموضوعية. إن اللامعقول يصير معقولا والمعقول يصير لامعقولا. هذه الزخرفية تكشف عن ذات معذبة بين شقى رحى العصر، عدو منتصر وعرب منهزمون يأكلون بعضهم بعضا، لكى يصبحوا طعاما سائغا. إنه لا يكاد يصدق ما صار واقعا ويتعلق بقشة هشة: إحياء فكر ابن خلدون وقتله فى الحال لصالح سياق تاريخى يعجز عن فهمه. ونورد مثلا لذلك:

فهو يورد نصا لابن خلدون عن وجوب الإمامة وشروطها فيضع استثناء للغزالى والشيخ عز الدين، ثم يشير إلى شرط النسب القرشى[٢٩]، ويبدأ الفاتحة العاشرة من المقدمة الثانية هكذا:

«عند القاضى أبى بكر وجماعة من الفرق حتى غلا بعضهم فقال: لو استوى قرشى ونبطى فى شروط الإمامة لرجح النبطى، لقربه من عدم الجور والظلم. ووجه ذلك ابن خلدون، وإن كان خلاف قول الجمهور بما حاصله: إن قصد الشارع فى اشتراطه، ليس لمجرد التبرك به، وإن كان ذلك حاصلا، بل لرفع التنازع به، لما كان لقريش من العصبية والغلب، وقصد ذلك لا يختص بجيل ولا عصر فمتى وجدت العصبية فى القائم بأمر المسلمين كانت هى العلة المشتملة على المقصود من القريشية، لاسيما وقد تلاشت عصبيتها شرقا وغربا، ولا يلزم ذلك فى جميع الآفاق، كما كان فى القريشية لقوتها حينئذ على ذلك، بل يختص الآن كل قطر، بمن له فيه عصبية غالبة.

قال: وإذا نظرت سر الله فى الخليقة لم تبعد هذا، لأنه تعالى جعل الخليفة نائبا عنه فى القيام بأمور عباده، مخاطبا لهم بذلك، ولا يخاطب بأمر، من لا قدرة له عليه.

قال: والوجود شاهد بذلك، فإنه لا يقوم بأمر أمّة أو جيل إلا من غلب عليهم. وقلّ أن

يكون الأمر الشرعى مخالفا للأمر الوجودى، بل لا يكون كذلك البتة.

قلت: وهذا تقرير فى غاية الحسن، ونهاية البراعة والتحقيق.

وقوله: وقلّ أن يكون الأمر الشرعى مخالفا للأمر الوجودى، بل لا يكون كذلك البتة.

وقاعدة:

إن كل أصل علمى يتخذ إماما فى العمل فشرطه أن يجرى العمل به على مجارى العادات فى مثله، وإلا فهو غير صحيح. شاهد عليه لذلك حسبما قرره الإمام أبو إسحاق الشاطبى رحمه الله، وله فى بعض تقييداته حسبما ألفيته بخط شيخنا الأستاذ العلامة أبى إسحق بن فتوح رحمه الله منقولا من خطه: تنزيل العلم على مجارى العادات تصحيح لذلك العلم، وبرهان عليه إذا جرى على استقامة، فإذا لم يجر فغير صحيح»[٣٠].

ويستمر بين (قال وقلت) موردا لأقوال فقهاء متعددين أهمهم الطرطوشى حتى تنتهى المقدمة الثانية[٣١].

ونعرض مثالا آخر: فهو فى النظر الأول من الباب الأول «فى حقيقة الخلافة» يمضى هكذا:

«وفيه مسائل: المسألة الأولى: تقدم ما يدل على أن المراد بها وبالإمامة راجع إلى النيابة عن الشارع.... المسألة الثانية: يمسى القائم بهذا المنصب خليفة....

قال ابن عرفة: ...

قلت:

قال: (يقصد ابن عرفة على عادته الزخرفية السحرية بغياب القائل فى فعل القول تماهيا فى شخص الراوى عامة)....

قال ابن خلدون: ....

قلت: وتنشأ هنا فروع:

أحدها: قال الماوردى : ....

الثانى: قال النووى: ...

قلت: حكاه الماوردى عن الجمهور قال:

الثالث: قال البغوى:

المسألة الثالثة: ... لها مدلولان:

أحدهما: (كلامُ صاحب البدائع)

والثانى: (كلامُه)

قال ابن خلدون: ...

تنبيه: قال (ابن خلدون)

قلت: كلام صاحب البدائع + الغزالى

المسألة الرابعة: كلام صاحب البدائع مُلَخِّصا ابن خلدون.

تنبيه: كلام صاحب البدائع.

قال ابن خلدون: ....»[٣٢].

ويستمر هكذا، وبعد إيراد كلام له يمضى فى استدراك زخرفى:[٣٣] تعيين تغيير: قال ابن خلدون: كما كان الأمر لعهد معاوية رضى الله عنه... والصدر الأول من خلفاء بنى العباس.

قلت: يشهد له (لابن خلدون) حديث: «الخلافة بعدى ثلاثون، ثم يكون ملكا».

قال عياض: «فكانت كذلك مدة الحسن رضي الله عنه».

كأنما ابن خلدون كان فى حاجة إلى «جواز سفر

فقهي» ليدخل به عالم ابن الأزرق، ويمتحن علمه بالعادات فإن وافقها فهو صحيح وإن لم يوافقها فهو غير صحيح. لم يكن أمام ابن الأزرق من سبيل إلا هذا السبيل: إخضاع ابن خلدون تماما للسلف الصالح من الغزالي إلى الطرطوشي وأبي بكر بن العربي وابن حزم، وغيرهم؛ جمهرة لا حصر لها من الفقهاء. لقد لجأ ابن الأزرق لابن خلدون في محنته كي يغتاله، فهذا عصر الاغتيال!

ثالثا: نخبة من الفقهاء الأندلسيين والمشارقة

ليس في وسعنا أن نحصي في هذه المقالة المحدودة هؤلاء الفقهاء والعلماء الذين استعان بهم ابن الأزرق. إنهم يشغلون مساحة تمتد من عصر الرسول حتى عصر المؤلف، هذا فيما يتعلق بالزمان، أما المكان فهم يشغلون مساحة من الأرض تمتد من الأندلس إلى أقصى المشرق، وأما من ناحية الاتجاهات والمذاهب فقد انفتح على الجميع وإن كان قد غلب عليه الأندلسيون بفقههم المالكي الذي هو مذهبه. الجميع لهم القداسة نفسها مادامو قد صاروا سلفا صالحا. وهذا التعدد الزمني والمكاني والمذهبي جعل من الكتاب مرقعة صوف، وجعل من القارئ قائد جيش يستعرض صفًا لا ينتهي من الوجوه. وهذا التعدد خضع لمعيارين:

الأول: حكمته مقدمة ابن خلدون، فهو يريد أن يلبسها عباءة الفقه والشرعية، وهي في جنوحها المادي وتمردها على العصر تحتاج لمجهودات كل المذاهب والعقول حتى يهدئ من استعصائها على مذهب واحد قد ينتهي باتهام صاحبها «ابن خلدون»، وتابعه المعجب به « ابن الأزرق» بالإلحاد، وقد سبق ابن عرفة باتهام ابن خلدون بالإلحاد وباتهام المصريين بقلة المعرفة والاستهانة بشأن القضاء وتابعه في ذلك أهل المغرب لما عرفوا بتولية ابن خلدون منصب القضاء[٣٤].

الثاني: حكمته ذاتية المؤلف ورؤيته الزخرفية للعالم وخبرته في صحبة بني الأحمر في غرناطة، وثقافته الفقهية والفكرية البعيدة الموسوعية. فهو يريد ـ ودائما متماهيا في ثياب غيره ـ أن يطلق هذه الذات من عقالها لتقول كلمتها ثم تمضي. إنه يريد أن يخاطب الأمير والمأمور والخاصة والسوقة بعلْم كلهم في حاجة إليه. لكنهم لا يعون ما وعى وما هو أنور من شمس الظهيرة عنده، ذلك العلم هو علم «السياسة». وكان أمامه مقدمة ابن خلدون، حاول أن يعرضها منَجَّمةً تحت ظل الفقه والشريعة، ثم قضايا عاشها بنفسه في غرناطة والمغرب أدت إلى سقوط غرناطة وخراب فاس ومعظم المغرب. إن هذه القضايا الأخيرة مليئة بالعاطفة الذاتية النابعة من إيمانه الديني العميق، ولم يجد أن ابن خلدون قد عالجها معالجة تستجيب لتدفقه العاطفي، أو لم يجدها عند ابن خلدون البتة[٣٥].

ويتضح ميله العاطفي هذا مع تلك القضايا أكثر ما يتضح في الكتاب الثالث «فيما يطلب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعد وفيه مقدمة وبابان»:

فالمقدمة في التحذير من محظورات تخل بذلك المطلوب شرعا وسياسة[٣٦]. وتلك المقدمة تشمل:

المحظور الأول: وهو الهوى: ويذم المؤلف الهوى ويحذر منه ويورد حوله أقوالا للشيخ أبي إسحق الشاطبي، الغزالي، وحكاية عن الرشاطي. يضع الشاطبي الهوى مقابلا للشريعة، والغزالي يجد فيه أصل كل فتنة وفضيحة وذنب وآفة وقعت في خلق الله تعالى من أول الخلق إلى يوم القيامة[٣٧]. وبالتالي فهو وراء سقوط غرناطة.

المحظور الثاني: الترفع عن المداراة، وكأنه يبيح المداراة، وبها عاشت مملكة غرناطة في سلام نسبي وسط بحر من أعداء أقوياء متنمرين[٣٨]. ويستعين بأحاديث وشعر وتمثيل.

المحظور الثالث: قبول السعاية والنميمة ويورد أقوالا للغـزالى والطرطوشى وابن حـزم وحكايتين. والأهم هنا قول ابن حزم: «ما هلكت الدول ولا انتقصت الممالك، ولا سفكت الدماء، ولا هتكت الأستار بغير النمائم والكذب، ولا أكدت البغضاء إلا بهما. ثم لا يحظى صاحبها إلا بالمقت والخزى والذل»[٣٩]. إن ابن حزم شخصيا قد عانى من ذلك معاناة قاسية، ومثله أعظم مفكرى الأندلس ورجالات الدولة. وأخطر مثل لذلك نميمة ابن زمرك ضد ابن الخطيب، وانتهت باغتيال ابن الخطيب، ثم لقى ابن زمرك المصير نفسه في سلسلة لم تنته إلا بسقوط غرناطة وغرق الجميع.

المحظور الرابع: اتخاذ الكافر وليا، وهذا المحظور خبرة أندلسية وغرناطية عميقة فبه تم استرداد الإفرنج لمعظم الأندلس بدون حروب. ويقصد بالكافر هنا العدو. وتتضح هذه الخبرة الغرناطية الأندلسية فيما يحكى عن دخول الطرطوشى على الخليفة بمصر ومعه وزير له كافر، فأنشده هذين البيتين:

يا أيها الملك الذى جوده
يطلبه القاصد والراغب
إن الذى شرفت من أجله
يزعم هذا أنه كـــاذب

قال بعضهم: قيل لعيسى بن عياهل البيانى، لو كلفت أن تدخل بين أذفونش (ملك قشتالة) ووزيره اليهودى، ما كنت تقول؟ فأنشد يقول:

يا ناصرا دين المسيح بسيفه
وبذا حماه جدوده وأبـــوه
إن الذى نصرت جدودك دينه
زعم اليهود بأنهم صلبوه[٤٠]

إن فى البيتين شيئا من النصفة والإعجاب بالملك القشتالى، لكن الأبيات توحى بقرب انتهاء التعايش بين المسلمين والمسيحيين واليهود فى الأندلس كما يقول أميريكو كاسترو[٤١].

المحظور الخامس: الغفلة عن مباشرة الأمور، ويورد قولا لابن رضوان المغربى المعاصر لابن خلدون يتحدث فيه عما وجهته كتب التاريخ من اتهام بالغفلة لملوك بنى الأحمر. وينهى هذا القول بالموعظة التى سبق إيرادها عن سؤال بعض الملوك من الذين سلب عزهم وهدم ملكهم فأجابوا عن ذلك بغفلتهم لما انشغلوا به من ملذات[٤٢].

ثم يأتي الباب الأول فى جوامع ما به السياسة المطلوبة من السلطان ويفزع هنا «فى مهمة» تعريفية ووعظية خبرة غرناطة والأندلس مركزا على أضرار سلبيات السياسة الهدامة. ويتابع فى الباب الثانى الشيء نفسه. ويختفى ابن خلدون نهائيا، ليظهر ابن الأزرق بأحاديث وآيات قرآنية مع الطرطوشى وابن رضوان وابن الحاج من المغرب والجاحظ وابن المقفع. إن الكتاب الثالث هو أوضح أقسام البدائع الذى استقل فيه المؤلف عن ابن خلدون. وحاول أن يصب مواجده الأندلسية الغرناطية. وتحس أن الكاتب لا يكاد يقترب من مسلوك غرناطة النصريين حتى يدعو لهم ويظهر أقصى آيات الاحترام، وهذا يدفعنا لإحساس أعمق، وهو أن الكاتب يخشى أن يثير القضية حتى لا تعلو الاتهامات لأهل غرناطة بأنهم باعوا أرضهم وتهاونوا في الدفاع عنها وسلموها للعدو. إن الاتهامات نفسها توجهها العامة (وأحيانا بعض الخاصة) اليوم للفلسطينيين، وما أشبه اليوم بالبارحة! إنه يرجو أن يسمع أكثر من رغبته فى أن يعبر عما تجيش به نفسه. لكن الموضوعات كلها فى هذا الكتاب الثالث ليست إلا شفرة نقرأ خلال فكها قصة غرناطة.

ويظهر ابن خلدون فجأة فى آخر الكتاب بإيراد رسالة جامعة لسياسة الملك كتبها طاهر بن الحسين لابنه عبدالله عندما ولاه المأمون ولاية مصر[٤٣]. إن الرسالة ليست لابن خلدون لكن صاحب (البدائع) أراد ظهور اسمه في أول الرسالة وآخرها حتى لا يفقد بنيته الزخرفية وحتى لا يوجد فراغ فى الهيكل العظمى للكتاب، إنه

اسم ابن خلدون ومقدمته، اللذين سوف يسيطران على الكتاب الرابع تحت عباءة الفقه.

ويختم (مسكة الختام) صاحب البدائع كتابه تبركا بالرسول فى حديث عن صدق نبوته وفضله، لكى يتأسى به الحاكم والمحكوم.

رابعا: الكتب اليونانية المترجمة بجانب ثقافته الشعبية والدينية والعامة:

إن هذا المصدر يضفى صبغة أدبية وفلسفية وأسطورية على الكتاب. فهناك الحكايات التى لا تنتهى عن ملوك الفرس والعرب والعجم والروم، وهناك الأمثال والأشعار. إن هذا المصدر يجعل تماسك النص يتطاير فى أشعة موسيقى الشعر وقوافيه، كما أنه أيضا يشغلنا عن التفكير فى محتواه العلمى أمام حكاية تشدنا عن عالم الواقع الحقيقى إلى عالم الواقع الرمزى.

٣ ـ

تفتت اللغة

إن الكتاب من أوله إلى آخره يحتوى على نصوص حرفية لأصحاب المصادر أو نصوص ملخصة أو مشروحة، وفى جميع الحالات يحتفظ المؤلف باللغة الأصلية لأصحاب هذه المصادر، فلا نكاد نسمع أسلوبا محددا حتى ننتقل منه إلى غيره. كل نص لا يتماسك مع ما يليه ولا يؤدى إليه ولا يتفق معه فى معجمه وفى خصائصه التركيبية والإيقاعية، وحتى هذه النصوص على قصرها متباينة فى داخلها، فهى تزخر بتضمين الأحاديث والآيات القرآنية وأقوال السلف الصالح والأمثال والأشعار. إننا أمام معرض لاتجاهات أسلوبية متعددة. وحيث إن المصادر تتكرر فى كثرة فإن الأساليب تتكرر فتحدث إيقاعا للنص يخرجه من دائرة التنافر الإيقاعى المتوقعة. كما أنه ينتقل من النثر العلمى إلى النثر القصصى، ومن النثر عامة إلى الشعر، ومن الحديث إلى القرآن. ومن النص الأصيل إلى النص المترجم (اليونانيات). ولا يمسك هذه اللغة إلا القافية ـ إذا صح التعبير ـ التى تبدأ بها النصوص: «قال/ قلت». إنها دقات على أبعاد تكاد تكون متساوية، وهى تدعم الإيقاع الناجم عن تكرر الأسلوب الواحد بتكرر العودة إلى المصدر صاحب هذا الأسلوب. ومع ذلك فهذا الإيقاع لا نهائى رتيب يئن من فرط التمزق، وكأنه عالم الفناء. لقد تشرذم أهل غرناطة وانتشروا فى الآفاق بين آخرين، كأن عالم اللغة هو العالم العربى (المغربى منه خاصة)، وقد صار مبرقشا بقطع زخرفية أندلسية. إن وحدة الأسلوب هى العالم الغارق الذى اختفى ولن يعود.

وتتماسك اللغة مرة أخرى تماسكا وهميا داخل الحكاية الإطار التى تشبه حكاية (ألف ليلة وليلة) الإطار (قصة شهرزاد مع شهريار). الحكاية الإطار هنا هى العناوين التى تنبثق عن بعضها فى انفجارات ذرية، تزداد بها كل لحظة الشظايا صغرا وتفتتا حتى تتلاشى فى العناوين الاستطرادية الصغرى التى تظهر مثل المفاجأة الخاطفة داخل عناوين أكبر. لقد تحدثنا عن ذلك فى الخصيصة الأسلوبية الأولى (زخرفية المنهج). ونذكر القارئ بذلك. فهو فى الفصل الرابع من الكتاب الرابع يتحدث عن الطريقة الرابعة للمسألة التاسعة من مسائل الفصل. وفجأة يظهر العناوين التالية متتالية: «فائدة اختبار/ غريبة/ توجيه عادة» وأما المسألة العاشرة فتنتهى هكذا فجأة (اعتبار/ استظهار/ تعليم ملوكى»[٤٤]. إن هذه العناوين بجانب قيمتها التفتيتية للحكاية الإطار، إلا أنها بالغة الأهمية، فهى فى حد ذاتها تعليقات شفرية من المؤلف، لأن تحتها يأتى بنصوص مختارة من مصادر المؤلف، فهو لا يقول شيئا من تلقاء ذاته، إلا أن العنوان يوشى لنا فورا لماذا اختار هذا النص. فهو مثلا: تحت عنوان «غريبة» يأتى بأقوال ابن العربى التى أعاد فيها

وأبدأ عن ضرورة البدء بتعليم العربية والشعر، واستغفل من يبدأ بالقرآن. والغرابة هنا أن اقتراح ابن العربى مخالف لكل نظم التعليم التى تبدأ بالقرآن ـ حتى لو مزجت به العربية والشعر فى تميز (مثل أهل الأندلس) ـ والأكثر غرابة أن يصدر عن فقيه مالكى متشدد، وأن شكل الاقتراح ضد الإيديولوجية السنية عامة. وفى «فائدة اختبار» يحكى عن اقتصار أهل المغرب على القرآن، ولا تنشأ عنه ملكة اللسان جملة، لعجز البشر عن الإتيان بمثله. فما حدث لأهل المغرب أشبه بالاختبار المعملى لفشل هذه الطريقة.

وهذه الشفرة التى تنم عنها بشكل واضح العناوين الذرية الاستطرادية تنم عن شفرية الكتاب كله. إن تفتت اللغة شفرة أخرى تحتها شفرات فى طبقات فهى تفيد تعدد المصادر وعالميتها، وهذا يدل على تفتح الكاتب على كل المذاهب بل الأديان، وكراهيته للخلاف، فالجميع يسهمون فى صنع الحضارة والملك لو يعقلون. إن تعايش المصادر فى الكتاب محاولة لعالم وسط الإيديولوجية للتوفيق بين المتصارعين. وهى كما أسلفنا تنم عن تبعثر الأندلسيين والعرب، وهى إيقاع، وهى أيضا مهما اختلفت الأصوات وتعددت لا تخرج عن أن تكون كلها تحت نظام لغوى واحد يسمح بالتعدد، فلم لا نسمح به فى الواقع المحيط؟!

ولكننا نتساءل: لم يلجأ صاحب البدائع إلى الشفرة؟ هذا هو السؤال؟ من المؤكد أنه غير قادر على الإفصاح أو غير راغب فيه. وهذا يجعلنا نتساءل: لماذا؟ لقد ألف هذا الكتاب فيما يبدو فى سنواته الأخيرة فى غرناطة (فهو يشير إلى أحداث وقعت ٨٨٢هـ باعتبارها ماضيا)، ولعله أكمله فى المغرب. فهل كان يقدر على التعبير بصراحة فى جو ملىء بالمؤامرات وتقلب السلاطين فى السلطة؟ وهل المعاناة المفزعة التى تعيشها غرناطة أمام عدو تعلم أنه لا أمل فى مقاومته تسمح بحرية النقد؟ وما جدوى كتابة مثل هذا الكتاب أمام السقوط الحتمى والعاجل لغرناطة؟ فلا جدوى من الوعظ لملوكها أو لسوقتها! فهل كتبه لمن هم بقية العرب والمسلمين حتى لا يتعرضوا للمصير المأساوى نفسه الذى تعرضت له غرناطة، ودون أن يصرح لهم بذلك حتى لا يعرضوا عنه استهزاء به وبقومه الذين أضاعوا وطنهم، فتصرفهم تلك الحماقة المتوقعة عن الإفادة من درس الأندلس الذى أراد ـ مخلصا لله ـ ألا يتكرر؟ إنها تساؤلات تثيرها شفرية الكتاب. عموما، إن الشفرة السرية هى من خصائص الفن، ونحن أمام كتاب علم يدخل بشفرته عالم الفن بعض الدخول! تتدعم هذه الشفرة وذلك الدخول فى الفن بحكايات وقصص (البدائع).

٤ ـ
القصص والحكايات

إن الفن القصصى لعب دورا خطيرا فى الحياة السياسية للعصور الوسطى عموما، وعند العرب خصوصا، وهم سادة العصور الوسطى وأصحاب حضارتها المزدهرة. فالقصة كانت ترادف التاريخ والحكمة والعظة. وكان الخلفاء ابتداء من معاوية يتعلمون السياسة عن طريق القصة. كما أن النقاد السياسيين لجأوا للقص لنقد الظلم والاضطهاد والحكم الأوتوقراطى المطلق فى عصورهم. كما أن الوعاظ والمتصوفة صبوا فيه حكمتهم وما يرونه من رأى فى الفساد والسياسة يخالف أنظمة الحكم. ومثلا: اعتمدت جماعة إخوان الصفا على القص لنشر مبادئها الفلسفية والسياسية، وقبلهم فعل ابن المقفع هذا، بل إن المقامات ليست إلا نقدا لاذعا للجهل والإيمان بالخرافات فى القرن الرابع والقرون التالية.

وتمتاز الحكاية فى أنها تبسط الأفكار وتنقلها مكثفة لجمهور عريض تغلب عليه العامية ويميل للتسلية، فاستغل أصحاب الأفكار هذا الميل لفرض

التعليم داخل التسلية. أيضا الحكاية تخفى المبادئ الإيديولوجية فلا يتعرض صاحبها لقمع السلطة أو العامة الذين استخدموا ضد أصحاب الأفكار الجديدة، فهم الذين اقتحموا على لسان الدين بن الخطيب سجنه واغتالوه بتحريض من الفقهاء الذين خشوا من عفو السلطان عنه. كما أن الحكاية تقنع، بالتأثير على العاطفة، من لا يقبلون إعمال العقل.

وبالتالى، نتوقع أن ابن الأزرق افتقد الحرارة فى مقدمة ابن خلدون بأسلوبها العلمى البارد، ولعله رأى فى هذا الأسلوب أحد الأسباب التى صرفت الناس عن قراءتها والإفادة منها. فحاول أن يعالج الأمر بوسائل متعددة منها ما ذكرناه، ومنها استخدام التأثير السحرى للحكاية. وهو يستخدم الحكاية بطريقة ثابتة مطردة لا استثناء لنظامها إلا مرة أو مرتين فى كتابه الكثير الصفحات والحكايات. إنه دائما يوردها فى نهاية الموضوع بصور متقاربة لكنها مختلفة الألفاظ نورد منها أمثلة:

انعطاف[45]: ذكروا فيما يخص زيادة الخاصة... حكايات ويكفى منها اثنتان:

المسألة الثالثة[46]: من المنقول فى التذكير لما يحمل على ترك هذا النوع من الاحتجاب موعظتان: (كل موعظة حكاية!)

المسألة الثالثة[47]: من مأثور القيام بحقهم صلة وتعظيما حكايتان:

المسألة الثالثة[48]: من الوارد فى حسن المكافأة على السابقة التى لا خطر لها حكايتان:

المقام الثانى[49]: ما نقل منه عن الوزراء، والكافى أيضا منه خبران:

وأما مثل الاستثناء:

المسألة الخامسة[50]من الحكايات فى عدم التثبت عند نقل الباطل، ما ذكر ابن الجوزى أن غلامين كانا لبعض الملوك.. والحكاية تسير فى خطين متوازيين لكل غلام. إنها ثنائية مثيرة تدعم زخرفية المنهج، والبناء العام للكتاب. إننا فى حالة الاستثناء يتلاشى الاستثناء فى ازدواج مفاجئ يحول الحكاية إلى حكايتين.

وكما نرى، فإن بعض الحكايات تأتى تحت عنوانٍ ذرّى «انعطاف»، فهى شارحة لموضوع من موضوعات الكتاب، لكنها فى كثير من الأحوال تصير المسألة حكاية أى أن الموضوع العلمى المجرد يدخل فى «أليجورى» فيفقد تجريده. لكن وضعه تحت عنوان «المسألة» يفتت أليجورية الحكاية ويجردها. إننا أمام نص تختلف صورته باختلاف المنظور، باختصار: نص يتوازى فى أسلوبه مع موتيفات الفن الإسلامى.

إنه نص دائم التغير حسب المنظور أو التفتت أمام حركته الزمانية الفراغية الفيزيقية الصاعدة للكتاب. فهو بعد أن يقول «وفيه .. حكاياتان» يوردهما تحت عنوانين: «الحكاية الأولى/ ثم الحكاية الثانية، أو الموعظة الأولى/ ثم الموعظة الثانية... إلخ». ينفرط عقد المثنى إلى مفردين موصوفين، وكأن الحكاية الأولى «اعتبار» والثانية «استظهار». إن أسلوب إيراد الحكايات يكشف عن اطراد العناوين الذرية الزخرفية، وعن ازدواجِ عقلية المؤلف بين شقى رحى تطحنه طحنا فى كتابه الجرِيش.

وكما سبق أن ذكرنا، فإن لغة الحكايات تضيف إلى لعبة التحولات المستمرة فى اللغة، وتنقلنا من لغة مباشرة إلى لغة فنية، أو تنقلنا من علمية المقدمة وماديتها، إلى غيبية الوعظ وعاطفيته (إحياء ابن خلدون واغتياله)، أو من ماض مطلق «قال/ قلت» إلى ماض أكثر إطلاقا «كان يا ما كان». الحكاية تغرقنا فى الذكريات وعالم الموتى نهائياً بعدما كنا فى الأعراف بين الموت والحياة فى «قال/ قلت» لأن فاعل قال ميت،

وفاعل قلت هو المؤلف الحى عند كتابة الكتاب : حركة مستمرة نحو عالم الغيب والموتى الذين يحكمون الآن (عصر تأليف الكتاب) عالم العرب والإسلام.

٥ ـ

الأشعار

عموما، الأشعار بالنسبة لحجم الكتاب قليلة. لكن عندما نتكلم عن خصائص أسلوبية فندرة الظاهرة أحيانا لا تقل أهمية عن شيوعها. وترجع قلة الأشعار إلى طبيعة البناء العقلى للمؤلف. فهو يعتمد على العناصر الآتية فى شرح ما يريده من كتابه:

١ ـ القرآن الكريم.
٢ ـ الحديث النبوى الشريف.
٣ ـ أقوال الفقهاء.
٤ ـ مقدمة ابن خلدون.
٥ ـ الحكاية.
٦ ـ اليونانيات السياسية.
٧ ـ الأمثال والحكم والمأثورات.

٨ ـ الشعر.

إن الشعر ديوان العرب ، كما يورد فى فصل «اكتساب العلوم» من الكتاب الرابع[٥١]، فهو أحد مصادر المعرفة إلا فى السياسة، لأن العرب أمة وحشية لاتعرف أصول علم السياسة وهو أعلى ما وصلت إليه الأمصار المتحضرة[٥١]. وبالتالى فالشعر العربى أقل المصادر لفهم السياسة ونظام الملك والدولة. فكيف يستشهد به المؤلف؟ إنه يحدثنا عن سبل السلامة من الناس فى مسائل :

«المسألة الأولى:

فى ملك اللسان: وملاكه عن خطرين: قاتل كما قيل اللسان كالسبع، إن لم توثقه عدا عليك، وقال:

واحفظ لسانك أيها الإنسان
لا يلدغنك إنه ثعبان
كم فى المقابر من قتيل لسانه
كانت تهاب لقاءه الشجعان

ومفسد كما قيل: لا تفسد لسانك فيفسد عليك شأنك.

وقال:

احفظ لسانك أن تقول فتبتلى
إن البلاء موكل بالمنطق

الخطر الأول: القاتل وأسرعه بذلك أمران، كلام فى الشرع بما يخالفه، وخوض فى السلطان بما يغضبه.

الأمر الأول: الكلام فى الشرع وذلك بإحدى محظورات، أحدها مخالفة السنة اعتقادا أو عملا على وجه قريب أو بعيد.

قلت: أما القريب وخصوصا فى القطعيات فظاهر، والنظريات قد ينتهى بشؤم الانحراف فيها عن نهج الطرق السنية إلى توقع المحظور، وفى الواقع من ذلك ما فيه عبرة. الثانى: دقيق الكلام فى تفسير قرآن أو حديث، وخصوصا إن كان مذهبا لذوى ضلالة.

قلت: وليس هذا لأجل السلامة من الناس فقط، بل ولمفسدة الكلام معهم بما لا يفهمون. والنهى عنه مقرر فى مواضعه. وأقل ما فيه حديث السلامة من القدح فى الديانة، ما أشار إليه ابن الرومى فى قوله:

غموض الأمر حين يذب عنه
يقلل ناظر القول المحق

تَجلُّ عن الدقيق عقول قوم
فيقضى للمجلّ من المُدِقّ

الثالث: ذكر أسماء الفلاسفة، فضلا عن الخوض في شيء من علومهم على ملأ من الناس، أو مع واحد منهم....

الأمر الثاني: الخوض في السلطان...»[٥٢].

لقد أوردنا هذا النص كاملا لنعرف دور الأشعار في (البدائع). إن الكاتب يتحدث عن قضية حساسة وخطيرة. إنها ما نطلق عليه اليوم «حرية التعبير» باعتبارها أهم عناصر الحريات العامة وحقوق الإنسان. وهو ينصح بالصمت في أي شيء قد يخالف الشريعة (وكل شيء نظري يوقع في هذا الاحتمال من وجهة نظر الفقهاء والمتدينين المتزمتين والمتعصبين)، أو قد يمس السلطان. إننا نعاني من الأمرين في هذا العصر الحديث على مستوى العالم الإسلامي كله. وصاحب (البدائع) يعاني أيضا من المشكلة نفسها، ولا يتحمل ضميره النقي أمام الله أن يبحث عن أصول من النص الديني لتحريم الكلام في الأمرين، ولذا يبحث عن المثل والحكمة والشعر (فكرة التوسع في النص الديني لدى الوسطيين).

وتلك شفرة أخرى؛ إنه يريد أن يقول تلك نصيحة مجرب. لا جدوى من الحديث في الأمرين بسوى الخطر القاتل على حياتك. ولهذا يلجأ للإغراء لنقل تجربته ونصيحته الأبوية، لا الفقهية. إنه يقرأ واقعا طويل المدى لقهر الحريات في عصور التزمت التي بدأت منذ أكثر من قرنين. ويبدو أنها لا تنوى أن تنتهي في القريب. فالشعر هنا شفرة واضحة، ولغة يأمل المؤلف أن يفهمها القارئ. إن امتناعه عن تحريم الصمت يكاد يجيب عن أسباب صمته فيما يتعلق بقضية غرناطة الضائعة بين الخلافات الداخلية على كل المستويات ابتداء من الأسرة المالكة وانتهاء بالعامة. كذلك صمته عما يحدث في باقي البلاد العربية، وإذا ذكر أمرا، فمستترا وراء قناع ابن خلدون، وجمهرة من الأئمة والفقهاء.

ولقد أوردنا في الصفحات السابقة أبياتا للطرطوشي ولعيسى بن عياهل البياني، كما فككنا شفرتها[٥٣]. إن أشعار (البدائع) كلها تعليمية داخلة في مقاصد الكتاب، لكنها مصادر هامشية ذات شفرة واضحة يمكن فكها في إطار الفهم الكلي للنص. وفوق قيمتها الشفرية والتعليمية المباشرة فهي لغة مغايرة مثل لغة الحكايات تساعد على استمرارية تفكك اللغة وذوبان الموضوعية في اللاموضوعية أو الذاتية أحيانا.

ولا شك أن للأشعار قيمة ترويحية وفنية زخرفية، مثلها مثل الحكايات، وهي تضفي على الكتاب اكتمالا من وجهة نظر رؤية زخرفية للتلاشي والفناء عند المؤلف. وهي تخرج الشعر من عالمه إلى دنيا التجريد، كما تدخل التجريد عالم الشعر والصورة في النسق العام لزخرفية المنهج وانحلال الكتاب وتركبه منحلا من جديد في دورات تشبه دورات نشوء الدول وفنائها.

ـ ٦ ـ

الأمثال

نورد هذا النص أثناء حديثه عن الغضب:

«... والآفة الثانية: استيلاء الشيطان به وتلاعبه بصاحبه كما يلعب الصبي بالكرة، فقد روى أن إبليس ظهر لراهب فقال له: أي أخلاق بني آدم أعز عندك؟ قال: الحدة، لأن العبد إذا كان حديدا، قلبناه كما يقلب الصبيان الكرة.

المسألة السادسة: قال ابن رضوان: قرأت فى الطب الروحانى (للفيلسوف محمد بن أبى بكر الرازى ت٣١١هـ) أن الغضب إنما جعل فى الحيوان، ليكون له به انتقام من المؤذى له. وهذا العارض إذا أفرط، وجاوز حده، حتى يفقد معه العقل فربما كانت مضرته فى الغاضب أكثر منها فى المغضوب عليه، ولذلك ينبغى للعاقل أن يكثر من ذكر من أدته أحوال غضبه إلى عواقب مكروهة، ليتصورها فى حال غضبه، فإن كثيرا ممن يغضب ربما لكز ولطم ونطح فجلب بذلك الألم على نفسه أكثر مما نال به المغضوب عليه. فقد رأيت رجلا لكز رجلا على فكه، فكسر أصابعه، حتى عالجها أشهرا، ولم ينل الملكوز.. أذى..، ورأيت من استشاط وصاح، فنفث الدم مكانه وأدى به ذلك إلى السل، وكان سبب موته، وبلغنا أخبار أناس قتلوا أهاليهم وأولادهم ومن يعز عليهم فى وقت غيظهم، وبعد ذلك طالت ندامتهم.. وقد ذكر جالينوس أن والدته كانت تضع فمها على القفل لتعضه إذا عسر عليها فتحه، ولعمرى أنه ليس بين من فقد الفكر والروية فى حال غضبه، وبين المجنون كبير فرق.

قال: فإن الإنسان إذا أكثر من هذه الأمثال فى حال سلامته كان أحرى أن يتصورها فى حال غضبه، وينبغى أن يعلم أن الذى كان منهم مثل هذه الأفعال القبيحة فى وقت غضبهم، إنما أوتوا من فقد عقولهم إذ ذاك فيأخذ نفسه بأن لا يكون منه فعل إلا بعد الفكر والروية.....

المسألة التاسعة: من الكلمات الحكيمة فى هذا الخلق:

- الغضب يصدى القلب حتى لا يرى صاحبه حسنا فيفعله، ولا قبيحا فيجتنبه.
- أسرع الناس جوابا من لا يغضب.
- الغضب عدو والعقل صديق.
- من أطاع الغضب حرم السلامة.
- إذا جاء الغضب تسلط العطب.
- أول الغضب جنون، و آخره ندم.
- الغضب مفتاح كل شر.
- رأس الحمق وقائده الغضب.
- .... إلخ»[٥٤].

إن التمثيل بوقائع[٥٥]وأمثال مهمة تتدخل فى اختيار المؤلف لنصوصه، ويدخل فى هذا النطاق التشبيهات، ونص ابن رضوان يكشف عن شفرة جديدة للأمثال والتمثيل (بل للحكايات والأشعار)، وهى ممارسة الطب الروحانى. إن صاحب البدائع فى عناوينه الذرية الصغرى يستخدم عبارات نفسية تحريضية أو تخويفية. وهكذا ندرك ابتعاده عن عقلانية ابن خلدون، فابن خلدون مغامر محارب فى مجال السياسة والمعرفة بل الوظيفة، أما ابن الأزرق، فهو منكسر مهزوم يستخدم اللين والحض والإغراء والتخويف فى خطة ـ تشبه رسالة أخيرة حزينة من غرناطة ـ لوعظ المسلمين تجنبا لتكرار مصير الأندلس. لا يقول ذلك صراحة، لكن الأمثال تشير إلى طب روحانى، فى مجتمع يسوده الجهل والتعصب على مستوى العامة والفقهاء، كما يسوده التآمر والطغيان والتمرد والخلاف على مستوى الحكام والسادة والقادة والجند.

وفكرة الطب الروحانى، تكاد تسرى فى الكتاب فى استحياء حتى لا تكاد تبين، فهو فى أقوال ينقلها عن الغزالى حول البخل: «قال الغزالى: علاج البخل... قال: ومن الأدوية النافعة...»[٥٦] وأيضا حول النصيحة «لقبول

النصيحة، وهو فائدتها جرعة مرة»[٥٧]. وقـوله: «من استولت عليه رذيلة الخلق صعب علاجه»[٥٨]. هـذه عينات عشوائية، لكن الإفراط فى الأمثال فى الكتاب يؤكد عمد الكاتب إلى هذا الأسلوب أكثر من معجم الصحة والمرض. فقط هذا المعجم له دلالته بجانب الأمثال.

والأمثال لها لغتها الإيقاعية، والتمثيل له لغة سردية، والحكمة لها استقلاليتها، والتشبيه تمثيل يحل المجاز والمشابهة محل السرد، والتخيل محل الواقع. فأمُّ جالينوس تعض القفل واقع يخيل الغضب، وتشبيه تلاعب الشيطان بالغاضب تلاعب الصبية بالكرة تخيل يصور واقعا؛ هو الغاضب ولا إراديته فى حالة الغضب. ومهما تعددت اللغات بين وحدات الأمثال (أمثال شعبية/ تمثيل/ حكمة/ تشبيه)، فهى أدوات إقناعية سيكولوجية، وهى أيضا تفتيت وتشتيت للبناء اللغوى على مستوى التركيب والدلالة، ومستوى آخر من مستويات زخرفية المنهج والبناء، وهى فى النهاية نكوص عن عالم ابن خلدون المستقبلى نحو الخبرات الماضية، ونكوص ـ أيضا ـ عن مخاطبة العقل (الذى ربما كان فى غيبة تامة فى عصر صاحب «البدائع») إلى مخاطبة العاطفة، والغريزة الخطابية فى الإنسان. وبهذا يمكن أن نضيف الأمثال إلى باقى الشفرات التى تجعل المحتوى الظاهر للكتاب طافيا فوق دلالات سيكولوجية ومنهجية أعمق حتى لا ترى إلا فى ظل ما طرحنا من اقتراح القيمة الدلالية لأسلوب الكاتب.

٧ ـ
السياق

إذا حاولنا أن نمسك بالسياق الظاهر فإنه يفلت منا إفلاتا أمام الإسراف فى انبثاق العناوين تلو العناوين فى سلسلة من الانفجارات الذرية. ونحاول الآن أن نورد العناوين الكبرى مرتبة حسب ورودها فى الكتاب:

١ ـ فى تقرير ما يوطئ للنظر فى الملك عقلا.

٢ ـ فى تمهيد أصول من الكلام فيه.

٣ ـ فى حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرياسات، وسبب وجود ذلك.

٤ ـ فى أركان الملك وقواعد مبناه ضرورة وكمالا.

٥ ـ فيما يطالب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعده.

٦ ـ فى عوائق الملك وعوارضه.

٧ ـ الخاتمة، سياسة المعيشة وسياسة الناس ومسكة الختام.

وهذه العناوين ذات بناء معمارى متصاعد منطقيا:

ـ ضرورة الملك عقلا وشرعا.

ـ ثم ماهيته وسبب وجوده.

ـ أركانه.

ـ بناء هذه الأركان.

ـ عوائق البناء.

ـ سياسة المعيشة الاقتصادية والاجتماعية لجمهور المحكومين من قبل السلطان[٥٩].

ويقابل هذا السياق سياق مقدمة ابن خلدون:

١ ـ العمران البشرى على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض.

٢ ـ فى العمران البدوى، وذكر القبائل والأمم الوحشية.

٣ ـ فى الدول والخلافة والملك وذكر المراتب السلطانية.

٤ ـ فى العمران الحضرى والبلدان والأمصار.

٥ ـ فى الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه.

٦ ـ فى العلوم واكتسابها

ستة عناصر عند ابن الأزرق توازى ستة عناصر عند ابن خلدون؛ فنحن أمام محاكاة هيكلية رقمية. ويعتمد ابن خلدون نظاما منهجيا يبدأ بفرض نظرى، ويبرهن عليه نظريا باستنتاج نتيجة تحليل الواقع الفعلى، ثم يبرهن عليه عمليا بوقائع تاريخية. إن مقدمة ابن خلدون ليست مقدمة نظرية لتاريخه فحسب؛ إنها التاريخ الباطنى، الذى عزله ابن خلدون عن التاريخ السياسى الظاهرى(٦٠).

ولعل هذا أول خطأ وقع فيه ابن الأزرق. إن ابن خلدون أول من اكتسب الوعى بالتاريخ، فمقدمته تاريخ بالمفهوم الحديث للتاريخ باعتباره حضارة، أى تفسير للأحداث، وليس بسرد لها. أما ابن الأزرق فهو يسمى كتابه (بدائع السلك فى طبائع الملك) ويرى إمكان تسميته بـ «تحرير السياسة»، أى أنه يحاكى ابن خلدون أيضا بوضع علم جديد هو علم السياسة، ولهذا رأى عدم استغناء الخاصة والسوقة عن هذا العلم(٦١). فهل حقا وضع هذا العلم؟ باختصار، لم يفعل! فهل ـ إذن ـ هو مؤرخ؟ لا أظن! إنه مستنير، وفقيه بروح فنان تشكيلى تجريدى إسلامى، وبدلا من تمجيد الخلود مجد الفناء باعتباره عتبة الخلود. كيف كان ذلك؟

إن محاكاة ابن الأزرق لابن خلدون فى بدائعه، تختلف منذ البداية عن النموذج المحاكَى من حيث المضمون، فابن خلدون ابتعد عن الأسماء البلاغية الطنانة فسمى كتابه (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، فى أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر). اسم موضوعى يكشف عن مفهوم دقيق للتاريخ ومحتواه، فالعبر هنا هى الدروس الناجمة عن تفسير التاريخ. أما ابن الأزرق فقد أسمى كتابه اسما بلاغيا مسجوعا كعادة الأدباء لا العلماء.

كما أن نظرية ابن خلدون تعتبر أن علاقة الحياة البدوية بالحضرية هى علاقة المرحلة السفلى بالمرحلة المتقدمة من تطور المجتمع. إنه يؤمن باطراد التقدم والحضارة رغم دورية تشكل الدول(٦٢). أما نظرية ابن الأزرق، فهو يرى اطراد النقص والتأخر بناء على تفسير متشائم لمجموعة من الأحاديث النبوية المنتقاة للبحث عن حل غيبى يقوم على النبوءة لأزمة كبرى يعيشها عصره الذى شهد نهاية ملحمة الأندلس الفاجعة.

إن الإمساك بسياق البدائع يرتبط بالإمساك بمحتواه، وهذا لن يتأتى إلا بمعرفة دلالة أسلوبه بعامة بجانب دلالته الظاهرة ثم نظريته فى حركة التاريخ. إن الملك يتجه دائما للتناقص والخراب (سنة الله فى الذين خلوا من قبل) بسبب حمل الناس على نهج النظر العقلى فى جلب مصالح الدنيا، ودرء مفاسدها فحسب، لإهمال العناية بالدين، واستضاءته فيما اقتصر عليه بغير نور الله(٦٣).

ويبدأ هذا التناقص والخراب مبكرا فى عصر على، عندما يلاحظ عبيدة السلمانى الأمر فيسأل على بن أبى طالب رضى الله عنه:

«يا أمير المؤمنين! ما بال أبى بكر وعمر أطاع الناس لهما، والدنيا عليهما أضيق من شبر، واتسعت عليهما، ووليت أنت وعثمان فلم يكونوا لكما، فصارت عليكما الدنيا أضيق من شبر، فقال: لأن رعية أبى بكر وعمر كانوا مثلى ومثل عثمان، ورعيتى اليوم مثلك وشبهك»(٦٤).

ثم الحديث يؤذن بقهر الحكام للمحكومين: «إن هذا الأمر بدأ نبوة ورحمة وخلافة ثم يكون ملكا عضوضا، ثم يكون عتوا وجبرية»(٦٥) وينتهى العتو بالفناء مثلما سحق التتر دولة بنى العباس(٦٦).

ثم يتحدث عن اتجار السلطان باعتباره من أشراط الساعة، فما يحدث مؤذن بفناء العالم[٦٧]. وأخيرا يصل إلى ذروة هذه الفكرة وجماعها فى حديث القرون وتفسيره شديد التشاؤم. فهو يتحدث عن الكتب ويوصى «بتحرى كتب المتقدمين من أهل العلم المراد تحصيله، فإنهم أقعد به من المتأخرين. وأصل ذلك التجربة المشاهدة فى أى علم كان، فالمتأخر لا يبلغ من الرسوخ فيه ما بلغه المتقدم. والخبر الدال على ذلك. فمنه «خير القرون قرنى» (الحديث)، وهو يشير أن كل قرن مع ما بعده كذلك. ثم ذكر من الأخبار ما يقتضى الإعلام بنقص الدين والدنيا، وأعظم ذلك العلم، فهو ـ إذن ـ فى نقص بلا شك ـ إن ابن الأزرق يردد أقوال أبى إسحق الشاطبى، ثم يؤكدها بقوله: قد سبقه لهذا المعنى غير واحد من الشيوخ، فقد حكى أبو الحسن الشارى فى تاريخه عن بعض شيوخه، أنه كان يبالغ فى الوصية بالاعتماد على كتب المتقدمين حتى إنه كان لا يقتنى كتابا من كتب المتأخرين[٦٨]. ونعود لسيرة الطرطوشى التى أشرنا إليها عند حديثنا عن فساد العالم ونقصان الدنيا والدين؛ إنه العزاء وراحة الاستسلام. إن معنى ما سبق أن العالم يسير إلى الوراء وأن التاريخ يشهد انقراضا فى الوجود على مستوى الدين والدنيا.

إن هذه النظرة المتشائمة غلّبت فكرة الدمار والخراب وفناء العالم على أى فكرة أخرى فى طول الكتاب وعرضه. وحتى لا نظلم ابن الأزرق، فإن النظرة المتشائمة نابعة من واقع نشوء الدول وانهيارها فى المغرب والأندلس، وهى فكرة خلدونية، فقد دعى أحد المعلقين المقدمة، عن جدارة، باسم «علم سوابق الانهيار»[٦٩] إن سياق البدائع يوازى سياق المقدمة، ويكاد يكون ظلاً له، لكنه ظل ميتافيزيقى مثالى صرف، بينما أصله مادى مثالى. فالكتاب الأول لابن خلدون (المقدمة)، هو «فى طبيعة العمران فى الخليقة، وما يعرض فيها من البدو والحضر والتغلب والكسب والمعاش والعلوم والصنائع ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب». إذا ما نظرنا إلى المقدمة سلسلة نصية، فإن هذا التعداد لأغراض العمران المتسلسلة يطابق الانسياب النصى الفعلى، ولعل من المعقول أيضا النظر إليها باعتبارها سلسلة متدرجة للأغراض الذاتية للعمران، حيث القرب النسبى من ابتداء العمران، بكل ما لكلمة ابتداء من معنى يترافق مع القرب النسبى من المبدأ الميتافيزيقى الذى تنشأ وفقاً له الأعراض ـ وجوهرها، أى العمران[٧٠].

«إن المفردات التى يقدم بها ابن خلدون خصائص موضوع علمه الجديد هى مفردات ميتافيزيقية قطعا. إذ إن للعمران شأنه شأن كل شىء آخر طبيعة خاصة به، وبأعراضه وأحواله. والحديث عن الطبيعة فى عصر ابن خلدون يمثل صورة معقدة لأنه، من جهة، حديث عن طبائع الأشياء، وليس عن الطبيعة بمعناها العام، وطبائع الأشياء تحمل عددا متنوعا من المعانى. إذ إن لكل كيان خاص طبيعته الخاصة المتأصلة فيه، أى طبيعة ماهية لها خصائص جوهرية أكثر مما لها (كما نفهم بالمعنى العصرى) طبيعة وظيفية. إنها طبيعة بالمعنى الفلسفى ما قبل الكلاسيكى والكلاسيكى، تتيح للأشياء أن تحدث للجسم «بصورة طبيعية» ـ تماما كسقوط الجسم الذى يحدث لأنه «من طبيعة الجسم أن يسقط». وطبيعة بهذا المعنى هى أرضية التغيرات التى يمر بها الجسم، لكنها ليست الأرضية السلبية التى تخضع ببساطة للتغير، بل هى عضوية فعالة، هى استعداد يحقق ذاته من خلال التغير»[٧١].

إن الوحدات الثلاث التى تتكون منها المقدمة ـ وحسب الترتيب النصّى باعتبارها أغراضا ذاتية للعمران ـ هى: أحوال العمران وأعراضه (بداوة/ حضارة)، والعصبية وأنماط التغلب، والدول والملك الناتجة وما يعرض فى خلالها من الفعاليات الفكرية والسببية، ذات طبيعة بذاتها تتوق للتحقق[٧٢]. فابن خلدون يذكر أن البداوة لا تسبق الحضارة وحسب، بل إنها تتقدمها، وإن الحضارة والدولة تربط الواحدة بالأخرى علاقة تبادلية باعتبار أن كلا منهما مادة وصورة، فأسبقية البداوة على المدن ليست فقط أسبقية تسلسلية تتعلق بالسبق النصى والزمنى وحسب، بل هى أيضا أسبقية مفاهيمية؛ نوع من الافتراض القبلى المنطقى الذى تثيره (المقدمة). فالحالة الثانية لا يمكن أن تحدث بدون الأولى[٧٣].

والواقع أن الحضارة، ومن ثم انحسارها الحتمى، هما إلى حد كبير نتيجة للبداوة. فهذه تتضمن تلك، بمعنى أنها تنتهى بها تماما، وبالأسلوب نفسه الذى تقتضيه طبيعتها. حيث إن الحركة الطبيعية التى تقوم بها البداوة وتنقل بها إلى الدولة وسيطاً، ثم ينشأ عن هذا الوسيط حضارة، إنما هى الحركة التى تقوم بها بداية نحو نهاية حتمية حسب وجهة النظر الغائية لمصير الحضارة (التابعة من المفهوم القديم لكلمة طبيعة). إن ميتافيزيقا الانهيار هى التى تعين حركة الحضارة وتدفعها إلى مصيرها المحتوم، إنما هى الميتافيزيقا التى تتخذ فيها الطبيعة شكلا يماثل كثيرا شكل العملية المنطقية، حيث تتضمن البداية النهاية تماما، وتحتوى العلة المعلول.

ونتيجة هذا التسلسل، فإن كل مجموعة نصية ضمن المقدمة هى نسخة طبق الأصل عن الدورة النصية الكلية، بداية، مقدمة، سبب، تفضى كلها إلى غاية، خلاصة ونتيجة. وفيما يبدو أن ابن الأزرق فهم ذلك فوسع من دائرة التسلسل الجزئى والكلى فى «علم سوابق الهدم»، فهو لا يعنيه انتصار البداوة أو انهيار الحضارة فى كثير أو قليل. لقد انتقل من هذا المستوى إلى مستوى كونى.فهو يقدم بعض الاجتهادات التى يضيفها لمقدمة ابن خلدون لكى يصل إلى نتيجة حديث القرون السابق الإشارة إليه مثل:

«إن الملك إذا ذهب عن بعض الشعوب من أمة فلابد من عوده إلى شعب آخر منها، مادامت لهم العصبية، وإشرافهم بذلك على الهرم الطبيعى للدول، على ما يأتي بيان ذلك كله إن شاء الله، فيكون حينئذ عصبية المكبوحين منهم عن المشاركة فى ذلك موفورة، وسورة غلبهم من الكاسر محفوظة فتسمو آمالهم إلى الملك الذى كانوا ممنوعين منه بالقوة الغالبة من جنس عصبيتهم، وترتفع المنازعة لما عرف من غلبهم فيستولون على الأمر، وتصير إليهم الأنزال كذلك، مترددة فيهم إلى تلاشى عصبيتهم بفناء سائر عشائرهم، سنة الله فى الحياة الدنيا «والآخرة عند ربك للمتقين»[٧٤].

إن هذا الاجتهاد ينطبق على الأندلس، إنهم ينقرضون لأن الله إذا أذن بانقراض الملك حمل (أصحابه) على ارتكاب المذمومات، وانتحال الرذائل، فتفقد الفضائل السياسية منهم جملة، ولاتزال فى نقص إلى أن تخرج منهم لسواهم، ليكون نعيا عليهم فى سلبه وذهابه «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا»[٧٥]، إن هذه العبارة ترد تحت عنوان ذرى «بيان عكس». إن ما يحدث للمسلمين عامة وفى الأندلس خاصة هو النهاية التى كانت متضمنة فى البداية. فالسلطان والدين توأمان، وقد تخلوا عن أحدهما (الدين)، فضاع عنهم الثانى (السلطان)[٧٦].

وهذا ما أشرنا إليه من أن صاحب (البدائع) لا يعنيه أن تتغلب عصبية على أخرى أو تنهار حضارة أو

أخرى داخل دولة الإسلام أو خارجها، ما كان هما لابن خلدون، إنما هو مشكلته من تلاشى عصبية الإسلام بفناء سائر عشائرهم فى «بيان عكس» حيث تتغلب عصبية دين آخر، فتقيد الملة واللغة لتمحو الإسلام وأهله ولغته[٧٧]. إنها أشراط الساعة ونهاية العالم الوشيكة. لقد صار «علم سوابق انهيار الحضارة» عند ابن خلدون ـ بحس دينى وسطى ومتشائم ـ «علم سوابق انهيار الكون (الدين والدنيا) عند ابن الأزرق، فصار الوضع الزخرفى لمقدمة ابن خلدون داخل كتابه الضخم فى التاريخ، وضعا زخرفيا لوحدات هذه المقدمة نفسها عند ابن الأزرق، فهى لم تعد مقدمة لتاريخ وإنما صارت خاتمة لكل تاريخ.

وفى ختام هذه المقالة لا يمكن تجاهل بقايا من الأمل عند صاحب (البدائع)، ولكنه أمل يهتز، فهو يشير إلى تآكل الدول من أطرافها مع بقائها فى مركزها قوية ويضرب مثلا بالدولة الرومية، وينهى هذا المثل بلازمته الإيقاعية «قلت» ثم يقول:

«قد أذن تعالى فى ذلك ـ أى حدوث الضرر والقضاء على مركز الدولة الرومية ـ على يد ملك بنى عثمان من الترك فى أواسط هذه المائة التاسعة، فلله الحمد عليه كثيرا»[٧٨]..

وهذا الحمد الكثير يعنى آمالا تجددت للإسلام قد تؤخر عملية الانهيار الكونى. وقد فرح الأندلسيون فرحا شديدا، وشد أزرهم هذا النصر الكبير للإسلام[٧٩]، لكن لم يمض أقل من نصف قرن حتى كان سقوط غرناطة أعظم نصرا للروم من سقوط القسطنطينية على يد محمد الفاتح. إن ابن الأزرق سيخف تشاؤمه الكونى، لكن محق أمله القومى، وكانت غرناطة مقابل القسطنطينية أفدح ثمنا[٨٠]، أما الأمل الآخر، فهو تنبؤ ابن عربى المتصوف الكبير، ومعه كثيرون، بقدوم خاتم الأولياء الذى يقوم بفتح الأندلس ويصل إلى رومة فيفتحها ويفتح القسطنطينية، ويسير إلى الشرق فيفتحه، ويصير له ملك الأرض فيتقوى الإسلام، ويظهر دين الحنفية[٨١]، لكن التأمل الطوباوى ليس إلا حلما، فقد مضى أكثر من قرنين ونصف على وفاة ابن عربى، فيهتز الأمل ويتململ ابن الأزرق يائسا، قائلا:

«لقد تضاعفت تباشير المشايخ بقرب وقته، وازدلاف زمانه، منذ انقضت إلى الآن إلى غير هذا من الأوقات تنقضى ولا أثر لشىء من ذلك، وإذ ذاك يرجعون إلى تجديد رأى آخر منتحل من أمور لا تقوم على ساق، بهذا انفضت أعمار الآخر منهم والأول»[٨٢].

وبين الأمل المهتز والتشاؤم والإيمان، تتفتت وحدات زخرفية من وحدة أكبر، وهذه من أخرى أكبر مرة بهدوء الأمل ومرة أخرى بعجلة التشاؤم بقرب النهاية، ومرة ثالثة تنفتح أبواب الغيب وتنتثر من يد أبى إسحق الشاطبى مفاتيحه لتضيف لزخرف اللوحة[٨٣].

وهكذا ينشغل ابن الأزرق بتوجيه تسلسل سياقه الموازى لسياق ابن خلدون نحو الغيب بمجاوزة تفسير الظاهرة من داخلها عند سلفه المادى (بمفهوم مثالى كلاسيكى) إلى تفسير يعتمد على الأخلاق والفقه من ناحية، وعلى علم الكتاب الأزلى من ناحية أخرى، فكل ما يحدث مقدر ومخلوق فى كتاب الغيب، إن كل نقطة فى الحاضرتحقيق لوجود عدمى غائب تتحقق به نبوءة حديث القرون، ويدأ الإسلام غريباً ويعودغريباً. إن طبيعة الملك عند ابن خلدون تحتوى على قدرها فى داخلها، بينما طبيعته هنا تتوقف على مدى انصياع الملك للدين وعلى ماقدره الديان ، فإذا أراد إهلاك قرية أمر مترفيها ففسقوا فيها . إن الأمر غيب فى غيب: المترفون مأمورن من مصرف الأقدار لتحقيق نهاية الدين والدنيا المحتومة بعكس المترفين عند ابن خلدون فهم يخضعون لطبيعة الترف: الدعة والسكون ، افتقاد القدرات القتالية وانحلال

العصبية، فتسقط دولتهم أمام قوة البداوة العسكرية نتيجة خشونة عيشهم واحتفاظهم بعصبيتهم . لكن هناك حقيقة مستمرة وهى أن الحضارة قد تتعرض لخسائر أمام هجمة البدو لكنها تضرب بجذورها وتنمو وترتقى كما يكرر ابن خلدون ضارباً مثلاً بمصر والأندلس من بلاد العرب، أى أن سقوط الدولة لايعنى سقوط الحضارة. أما صاحب(البدائع) فهو ينظر لدولة الإسلام وأمته، وسقوطها سقوط للعالم أو للدنيا وشرط من أشراط الساعة التى تقترب، فيبحث عن النبوءة وعن عناصر تحققها فى الواقع. إن سياق ابن الأزرق يفتش فى الواقع عن الماضى الأزلى (الغيب)، وابن خلدون يفتش فى الواقع ليكتشف قوانين طبيعته، ليقف على مستقبله ويستخرج هذا المستقبل من ظلام الطبيعة إلى نور الوجود، لكن الطبيعة عنده نباتية طبية أشبه بطبيعة بيولوجية، فتصير قوانينها ميكانيكية دورية أزلية[٨٤]. ومع ذلك فقد فتح فتحا مبينا فى عالم العلوم الإنسانية، فقد أخرجها من سيطرة اللاهوت، واكتشف طبيعتها البيولوجية (وهى جزء من طبيعتها التاريخية) ممهدا لمزيد من التقدم نحو طبيعتها الإنسانية، أما صاحب (البدائع) فقد حاول إعادتها إلى مستواها اللاهوتى من جديد فسقطت مقدمة ابن خلدون من يد العرب بفقدان الأمل والإرادة، كما سقطت غرناطة للسبب نفسه، وغرقنا فى التفسيرات الأخلاقية والغيبية للتاريخ حتى اليوم، ووقعنا فى رؤية متشائمة يتم التعبير عنها بعناصر الأسلوب فى كتاب (البدائع) :

١ ـ زخرفية لوحدات تتفتت لتغرق فى الألوان الغائمة للغيب.

٢ ـ تبعية تجعلنا نبحث عن مصادر لمعرفتنا وإنتاجنا، ونقوم بالتلفيق بين المصادر المختلفة بوهم التوفيق لإدخال هذه المصادر تحت سطوة زخرفية الرؤيا (وليس الرؤية) للعالم.

٣ ـ تفتت اللغة، وباعتبار اللغة مخزنا للثقافة، فإن تفتتها يعنى تفتت الثقافة، فتصير ثقافة أرابيسكية خالية من الأصالة والإبداع ولكنها تقوم على زخرفية التراكم (مرقعة متصوف)، تبرق بها الألوان لكن وحداتها تشير إلى ماضينا وماضى غيرنا من ثياب جديدة براقة، أخذنا شظايا رثة منها لتشكل المرقعة. إن معيار الثقافة الزخرفية هو الكمية والتلفيق بين النظائر، فتثبت الكيفية وتتكرس زخرفيتها داخل «الحكاية الإطار».

٤ ـ لا واقعية الواقع، فهو ظل وخيال وبالتالى فهو يتخثر فى شكل الحكاية والشعر والمثل ليتبخر من جديد. وهذا يفسر عجز هذه الأمة عن مسرحة حياتها ودرمجتها فى شكلين أدبيين هما المسرح والرواية استوردناهما لنزرعهما داخل اللوحة الزخرفية لواقعنا دون أن يتجذرا حتى الآن لأننا لازلنا نعيش عصر الحكاية الشعبية وعمقها الملحمى والأسطورى وعصر الأشعار التعليمية والأمثال التى تفتقد القوانين العامة لصالح مئات القواعد المتناقضة التى هى ليست إلا خبرات القدماء.

٥ ـ ولذا فلازال السياق العام للعمل الفنى يصب مواجد غنوصية لأحزان ذات تعانى من وجود زخرفى غنوصى يشدها للموت والعالم الآخر على الدوام، فكل من عليها فان، وهو فان قبل أن يفنى، وأمله الوحيد أن يحقق المكتوب الأزلى بإحياء الماضى دون جدوى. فهناك حتى اليوم من يحلم بإعادة غرناطة تاركا القدس تسقط لتنطلق عقيرته فى أشعار الرثاء وبكاء الأطلال، والعيش بين رجاء عودة الماضى ويقين فناء العالم طبقا للتفسير المتشائم لحديث القرون.

إن سياق ابن الأزرق الذى لم يشر إلى قضية غرناطة قط فى كتابه، هو جماع أسلوب يلح من تحت النص على ذكرها وبكائها، بذكر سقوط الدين والدنيا الحتمى، فغرناطة كانت له ـ باعتباره مواطنا غرناطيا ـ

هى كل الدين والدنيا. ولازلنا مثله نعيش مشكلتنا الفردية باعتبارها مشكلة العالم بأسره. إن الأسلوب فى الكتاب قيمة جمالية تقول ما عجز الكاتب المؤلف عن قوله، أى أن الأسلوب أشبه بالعالم السرى للكاتب، والكشف عنه يؤدى إلى رؤية سلوك الذات العربية منذ سقوط غرناطة، وحتى اليوم - فى زعمى - وذلك من خلال سلوك ابن الأزرق الجمالى (أسلوبه) فى مؤلفه العلمى (بدائع السلك فى طبائع الملك).

المصادر والمراجع :

١ - ابن خلدون، **المقدمة**، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، دون تاريخ.

٢ - أميريكو كاسترو، **حضارة الإسلام فى إسبانيا** (ترجمة سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.

٣ - أبو عبدالله بن الأزرق، **بدائع السلك فى طبائع الملك** (تحقيق: د. على سامى النشار). منشورات وزارة الاعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

٤ - سفيتلانا باتسيينا، **العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون** (ترجمة : رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس ١٩٧٩م.

٥ - شكيب أرسلان، **خلاصة تاريخ الأندلس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣م.

٦ - عزيز العظمة، **ابن خلدون وتاريخيته** (ترجمة : عبدالكريم ناصف) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

٧ - على الوردى، **منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته وشخصيته**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ١٩٧٧.

٨ - نصر حامد رزق، **الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.

٩ - محمد عبدالله عنان، **نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين**، الخانجى، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٠ - محمود عبدالمولى، **ابن خلدون وعلوم المجتمع**، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦م.

١١ - المقرى التلمسانى:

- **نفح الطيب** (حققه إحسان عباس)، صادر، بيروت.
- **أزهار الرياض** (حققه السقا وآخرون)، القاهرة، ١٩٤٢.

الهوامش:

(١) أبو عبدالله بن الأزرق، **بدائع السلك فى طبائع الملك**، (تحقيق: د. على سامى النشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ جـ١، المقدمة ص١٠ - ١١ وانظر استشهاده بابن خلدون ص٦٣ من الجزء نفسه، بجانب تغلغل الفكرة نفسها فى مختلف فصول الكتاب فى داخل كل موضوعاته يغنى عن مزيد من التمثيل.

(٢) انظر على سبيل المثال **البدائع** جـ١/ ص١١٧ - ١١٩.

(٣) **البدائع** جـ٢/ ص٢٦١ - ٢٦٢.

(٤) **البدائع** جـ١ ص٣٤ - ٣٥.

(٥) راجع **البدائع** جـ٢ ص٧٠ وتلميحه لكارثة غرناطة من حديثه عن أحد ملوك قشتالة الذى كاد يستولى على غرناطة فى عصر السلطان أبوالحجاج بن إسماعيل بن فرج لولا أن تداركها الله بهلاك هذا الملك القشتالى.

(٦) نفسه، ص٣١، وهو يعود لتكرار خطورة استتار الأخبار، ص٣٨.

(٧) نفسه، ص٧٠.

(٨) تتواتر العناوين الوعظية مثل: توجيه، موعظة، دلالة، دلالة عكس، تنبيه، تنبيه على مفسدة، أثر عناية، فوائد مركبة، رعاية حكمة. ريد تخويف. يمكن مراجعة أمثلة لهذه الكلمات حسب ترتيبها فى **البدائع** جـ٢ ص ٢٧٧/ ٣٠١، ٣٠٢، ٢٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٩، ٣٠٦، ٣٠١، ٢٩٦، ٢٧٤، ٢٧١، ٣١٦.

(٩) **البدائع** جـ ص٦٧.

(١٠) د. نصر حامد رزق، **الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسطية**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢ ص٥، أيضا راجع ص١١٠.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه، ص٩٠.

(١٣) المقرى، **نفح الطيب**، (حققه إحسان عباس)، دار صادر بيروت، جـ٢، ص٨٥ - ٩٠.

(١٤) **البدائع** جـ٢ ص٤٥٨ - ٥٠٠.

(١٥) **نفح الطيب** جـ٢ ص٣٧ - ٣٩.

(١٦) ابن خلدون، **المقدمة**، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، (بدون تاريخ) ص٤٠.

(١٧) هذا البحث ص١١.
(١٨) **نفح الطيب** جـ٢ ص٥٩٩ ثم: المقرى **أزهار الرياض** (تحقيق السقا وآخرين)، القاهرة، ١٩٤٢، جـ٢ ص٣١٨، ومقدمة **البدائع** ص٢١.
(١٩) نفسه.
(٢٠) د. على الوردى، **منطق ابن خلدون فى ضوء حضارته وشخصيته**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٧، ص١٠٩.
(٢١) نفسه، ص٣٥.
(٢٢) سفيتلانا باتسييفا، **العمران البشرى فى مقدمة ابن خلدون** (ترجمة رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٨ص١٠٩.
(٢٣) نفسه، ص١٣٣.
(٢٤) نفسه، راجع فصل المراحل التاريخية لدراسة **المقدمة** ص٨٩ ـ ١٥٥.
(٢٥) مقدمة ابن خلدون ص٩.
(٢٦) محمود عبدالمولى، **ابن خلدون وعلوم المجتمع**، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٧٦، راجع فصل «منهجيته العلمية فى التاريخ» ص٧٣ ـ ٩٠.
(٢٧) **العمران البشرى** ص٧٥ ـ ٨٨.
(٢٨) **منطق ابن خلدون** ص٢٥٣ ـ ٢٥٧.
(٢٩) **البدائع** جـ١ ص٧١ ـ ٧٥.
(٣٠) نفسه، ص٧٥ ـ ٧٦.
(٣١) نفسه، ص٧٦ ـ ٨٦.
(٣٢) نفسه، ص٩٠ ـ ٩٣.
(٣٣) نفسه، ص٩٠.
(٣٤) **العمران البشرى** ص٧٨ ـ ٨٣.
(٣٥) **البدائع** جـ١، خطبة الكتاب ص٣٤ ـ ٣٥.
(٣٦) نفسه، جـ٢ ص٩.
(٣٧) نفسه، ص٩ ـ ١٤.
(٣٨) نفسه، ص١٥ ـ ١٧.
(٣٩) نفسه، ١٧ ـ ٢٤.
(٤٠) **البدائع** جـ٢ ص٢٥ ـ ٣١.
(٤١) أميريكو كاسترو، **حضارة الإسلام فى إسبانيا** (ترجمة: سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
(٤٢) راجع هذا البحث ص٥، و**البدائع** جـ٢ ص٣٠ ـ ٣١.
(٤٣) **البدائع** جـ٢ ص١٨٣ ـ ١٩٧.
(٤٤) نفسه، ص٣٦٦ ـ ٣٧٠.
(٤٥) **البدائع** جـ١ ص٣٨٥.
(٤٦) نفسه، ص٣٧٢ ـ ٣٧٦.
(٤٧) نفسه، ص٣٨٧ ـ ٣٨٨.
(٤٨) نفسه، ص٤٠٦ ـ ٤٠٧.
(٤٩) نفسه، ص٤١١ ـ ٤١٧.
(٥٠) نفسه، ص٤٧٩ ـ ٤٨٠.
(٥١) **البدائع** جـ٢ ص٣٦٧.
(٥١) **البدائع** جـ١ ص٦١ ـ ٦٣.
(٥٢) **البدائع** جـ٢ ص٤٥٦ ـ ٤٥٧.
(٥٣) هذا البحث ص ١٧ ـ ١٨.
(٥٤) **البدائع** جـ١ ص٤٦٢ ـ ٤٦٤، راجع بعض الأمثال حول الأناة ص٤٧٩.
(٥٥) أحيانا يرد التمثيل بأشكال متعددة ولا يحمل هذا العنوان، ونضرب مثلا بوروده تحت عنوان آخر: «نوادر»، راجع البدائع ص٢٧٣ ـ ٢٧٤.
(٥٦) نفسه، ص٤٤٨.
(٥٧) نفسه، ص٣٢٧.
(٥٨) نفسه، ص٣٥٣.
(٥٩) **البدائع**، خطبة الكتاب.
(٦٠) **العمران البشرى** ١٧٢ ـ ١٧٣.

(٦١) **البدائع**، خطبة الكتاب.

(٦٢) **العمران البشرى**، راجع ٨٩ ـ ١٥٥ آراء العرب والمستشرقين فى نظرية ابن خلدون، **ثم ابن خلدون وعلوم الاجتماع**، ص٦٠ ـ ٧٢ نظريات ابن خلدون الاقتصادية.

(٦٣) **البدائع** ، جـ١ ص٧١.

(٦٤) نفسه، ص٨٠ ـ ٨١.

(٦٥) نفسه، ص٩٦.

(٦٦) نفسه، ص١١٢.

(٦٧) نفسه، ص٢١٠.

(٦٨) **البدائع**، جـ٢ ص٣٥٧ ـ ٣٥٨.

(٦٩) عزيز العظمة، **ابن خلدون وتاريخيته** (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٧، ط٢ ص٧٧.

(٧٠) **ابن خلدون وتاريخيته** ،ص٧٧.

(٧١) نفسه، ص٧٧ ـ ٨٠.

(٧٢) نفسه، ص٨٠ ـ ٨١.

(٧٣) نفسه، ص٨٣.

(٧٤) **البدائع** ، جـ١ ص١٢٥.

(٧٥) نفسه، ص١٢٦.

(٧٦) نفسه، ص١٠٦.

(٧٧) نفسه، ص١٢٤، يشير إلى كونية هذا الحدث: «.... حتى إذا وقع في «العالم» ـ وليس فى دولة أو عصبية أو مكان محدد ـ تبديل كبير من تحويل ملة أو ذهاب عمران، فحينئذ يخرج عن ذلك الجيل إلى الجيل الذى كان بإذن الله بقيامه بهذا التبديل» ويضرب مثلا بما وقع لمصر على الأم، وعنوانه «بيان عكس»، ثم اجتهاده المشار إليه يفسر الأمر على ما عرضناه».

(٧٨) نفسه ص١٢١.

(٧٩) شكيب أرسلان، **خلاصة تاريخ الأندلس**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣، ص١٢٢.

(٨٠) محمد عبدالله عنان، **نهاية الأندلس**، الخانجى القاهرة، ١٩٦٦ ص١٦٨.

(٨١) **البدائع**، ص١٤٢.

(٨٢) نفسه.

(٨٣) نفسه، ص١٥٤ ـ ١٥٥.

(٨٤) يمكن مراجعة تشابه مفهوم الطبيعة البيولوجية هذا مع المفهوم النباتى والطبى فى، «**ابن خلدون وتاريخيته**»، ص٧٨ ـ ٨٠ ثم ص٨٩.



نظرة أخرى للتراث العربى «الموسوعى» :

الفولكلور

فى (نهاية الأرب) للنويرى

م. ب. ميشيل

التقديم[*] :

قدم الأستاذ ميشيل هذا البحث عن كتاب (نهاية الأَرَبْ فى فنون الأدب) لشهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويرى المتوفى عام ٧٣٢ هجرية (١٣٣٢ ميلادية) إلى المؤتمر الدولى للجغرافيا المنعقد بالقاهرة فى أبريل ١٩٢٥ بالتعاون بين الجمعية الجغرافية المصرية والمعهد الفرنسى للآثار المصرية. وبرغم مرور هذا الوقت على إعداد البحث وتقديمه ثم ترجمته، فإن إضافته لعلم الفولكلور فى الوطن العربى تظل جديدة، مادمنا لم نبدأ بعد جهدا فعالا فى هذا المجال من البحث فى تراثنا المدون باعتباره مصدراً من مصادر المعرفة بواقعنا الحالى من خلال تنوع المادة الفولكلورية، رغم الإشارات الأكاديمية التى قد تتوفر عن هذه الزاوية هنا وهنالك. وها هو باحث فرنسى رصين ينتبه منذ وقت مبكر لما تتضمنه الموسوعات العربية القديمة من فنون التراث الشعبى، ويقوم بقراءة مختلفة ومركزة لهذا التراث تفتح لنا بابا قد لا يغلقه الباحثون الشبان إذا ما توفروا على جهد يصل ما انقطع بهذا التراث المدون بوصفه أحد مصادر التراث الشفوى من جهة أو لما يسجله من تراث شفوى رائج فى عصره من جهة أخرى، وتقوم غلالة من التقديس الساذج أو المقصود أحيانا بسد الطريق إليه أو الحيلولة بينه وبين القراءة الموضوعية له.

(*) تقديم وترجمة: حلمى شعراوى

وجهنى الأستاذ الراحل رشدى صالح لترجمة هذا النص عن الفرنسية عام ١٩٦٠، وذلك لما يقدمه منهجه من جديد فى مباحث علم الفولكلور بالوطن العربى. وراجع لى الترجمة المثقف الفنان المرحوم وحيد النقاش، وأدت شواغلى مع الدراسات الأفريقية والعمل الأفريقى بمصر إلى هجرى للموضوع كله منذ ذلك الحين، فتاه بين أوراقى، برغم ما بذلت فيه من جهد الرجوع إلى نصوص النويرى، ودراسة ظروف الحياة الثقافية بمصر فى عصر تأليفه مما أوجزته فى تقديم الدراسة. وهأنذا أعود إليه، والأمل الآن أن يواصل جيل جديد من علماء الفولكلور العرب جهدا جديرا بألا ينقطع (ح.ش) .

يكفى هدفا أن نتعرف من هذه الأعمال الموسوعية التراثية العربية مدى ثراء الحياة الثقافية فى قطر عربى أو آخر، بما ذخرت به من أعمال تعكس الحياة الفكرية أو الشعبية وتتيح لنا بدورها معرفة بآليات الثبات والتغير فى حياتنا الآن أو غدا.

والعمل الذى نقدمه هنا يعبر عن هذه الحياة وتراثها فى عصر حل فيه الدمار بالحضارة العربية عند أطرافها المشرقية بالغزو التترى لبغداد على مدى النصف الثانى من القرن السابع الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وبينما دمرت المكتبات هناك وهجرها الفقهاء، كانت الحياة تزدهر فى مواقع أخرى من هذا الوطن تعوض ما اندثر أو تقيل ما تعثر، فكانت الفترة الأيوبية ثم المملوكية فى مصر فى الفترة نفسها؛ أى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادى علامة هذا الاستمرار حتى كان الاكتساح التركى، ثم الاحتواء الرأسمالى الأوروبى للوطن العربى كله صادما إلى حد الاغتيال، وشاملا إلى حد الانقطاع، برغم الإرهاصات المغاربية (ابن خلدون) التى اكتسحتها بدورها الموجات الأخرى من الجنوب الغربى الأوروبى.

فى عصر المقاومة الأول للغزوة التترية يبرز دور الأدب الموسوعى العربى يحفظ فيه من وصل إلى مصر من علماء المشرق الثروة الإبداعية السابقة عليه، وتتغذى به دواوين الإنشاء فى العصر الأيوبى والمملوكى الذى يشهد بعض ازدهار الدولة العربية الإسلامية من مصر بصلاتها التجارية الواسعة وثراء طبقتها الحاكمة نتيجة هذا الاتصال. وينعكس هذا الثراء مباشرة على ما نشأ من دور للحكمة ودواوين للكتابة ومدارس للفقه ومجالس للمناظرة ومكتبات تعج بالمخطوطات. فى هذا الجو ينشئ صلاح الدين الأيوبى وحده خمس مدارس مذهبية كبيرة للشافعية والمالكية والحنفية. كما يبنى الكامل دار الحديث الكاملية، حتى لقد أحصى المقريزى بالقاهرة من آثار الأيوبيين خمسا وعشرين مدرسة كان بإحداها (الفاضلية) مكتبة ضمت مائة ألف مجلد. وتبارى حكام ذلك الزمان فى تشجيع حركة التأليف والتجميع، حتى لقد اشترك بعضهم فى التأليف بنفسه، على نحو ما فعل عيسى بن الكامل الأيوبى فى دفاعه عن الحنفية، أو كلف آخر بالكتابة له مباشرة، مثلما فعل الملك العادل مع فخر الدين الرازى. وسارع بعض الكتاب إلى تدوين الموسوعات يجمع فيها ما تناثر من فكر العصر وعلمه وتراثه الرسمى والشعبى ضمن ظروف استدعاء الفئات الحاكمة لهذه الحاجة لتعليم أبنائهم فنون الحكم.وجودة التعبير والإنشاء.

من هنا، كانت قيمة عمل النويرى الموسوعى، ومثله كان عمل القلقشندى على نحو ما سيفصله باحثنا الفرنسى هنا، بل إنه ليضاف لهؤلاء صاحب (مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار) شهاب الدين بن فضل الله العمرى وغيرهم ممن سيرد ذكرهم. ويذكر مؤلفنا هنا عددا من الملاحظات تدفعنا للتأمل كثيرا فى القيمة متعددة الوجوه لهذا النتاج العربى الموسوعى، كالقول بامتداد أثر التراث العربى القديم إلى التراث الشفوى والمدون فى عصر الموسوعات العربية، أو تأكيد طابع الحكى والخلط أحيانا بين الحكى الأسطورى ـ حول بسط الأرض مثلا ـ وتسجيل نتائج البحث الجغرافى حول الموضوع فى هذه الفترة. ويبدو أن الباحث هنا قد استغرقته الأجزاء الأولى من كتاب النويرى حول «الفن الأول» عن «السماء والآثار العلوية والأرض والمعالم السفلية»، لكنى ما إن مضيت فى القراءة بمثل هذا المنهج فى «الفن الثانى»، عن «الإنسان وما يتعلق به» حتى اكتشفت فى أقسامه الخمسة حديثا شيقا حقا عن الإنسان وتنقلاته وطبائعه، وعن أمثال العرب وأخبار الكهنة وأوابد العرب والزجر والفأل والطيرة والفراسة والكنايات والتعريض والأحاجى والألغاز والمديح والهجو والمجون، والتطبيب الشعبى، ووصف آلات الطرب... إلى آخر هذه الثروة الفولكلورية التى يفتح هذا البحث الباب إليها.

وكان النويرى يدرك طبيعة ما يفعل ويذكره فى مقدمة كتابه بما يلفت إليه النظر تلقائيا. إنه يذكر مثلا (صفحة ٢٥ من المجلد الأول ـ طبعة ١٩٢٣) طبيعة منهجه فيقول:

«وطوقته بقلائد من مقولي، ورصعته بفرائد من منقولي... وما أوردت فيه إلا ما غلب على ظني أن النفوس تميل إليه، وأن الخواطر تشتمل عليه، ولو علمت أن فيه خطأ لقبضت بناني وغضضت طرفي.. ولكنى تبعت فيه آثار الفضلاء قبلى وسلكت منهجهم فوصلت بحبالهم حبلى».

إلى أن يقول:

«ورغبت في صناعة الآداب وتعلقت بأهدابها، وانتظمت فى سلك أربابها، ورأيت غرضى لا يتم بتلقيها من أفواه الفضلاء شفاها، فامتطيت جواد المطالعة وركضت فى ميدان المراجعة».

إن هذا النص فى مقدمة الكتاب كفيل وحده أن يقنعنا مباشرة أننا أمام عمل جامع للفولكلور ولثقافة العصر الشعبية بالمعيار الموضوعى الذى نعرفه، لكن الخطأ يصدر طول الوقت عن اعتباره مصدرا للتأريخ بما لم يفد التاريخ ولا التراث الشعبى معا. أما الخطأ الآخر فهو اعتباره تراثا دينيا أو مصدرا للمعرفة الدينية أو ذات الطابع الدينى؛ وهو أمر لا يوفره السياق ولا حديث الرجل نفسه عن منهجه، كما قرأنا.

أريد أخيرا أن أشير للقارئ أننى نقلت نصوص النويرى التى أشار إليها المؤلف عن «الفن الأول» من الكتاب مباشرة فى طبعته التى بدأت عام ١٩٢٣ وانتهت بالجزء الثامن عشر عام ١٩٥٥ بدار الكتب المصرية، علما بأن ثمة طبعات أخرى حديثة وشاملة للأجزاء الواحد والثلاثين صدرت فى مصر وبيروت، يمكن أن يرجع إليها القارئ.

* * *

المقـــال :

اتخذ العلم عند العرب منذ زمن بعيد طابعا وصفيا موسوعيا، وقد ساهمت الظروف التى خلقته والبيئة التى ازدهر فيها وتطور فى إعطائه هذا الطابع، وكانت أول موضوعات النشاط العلمى عند العرب هى ذلك الدين الجديد الذى ظهر بينهم. ولا يجهل أحد أى دور كبير لعبه التراث فى هذا الدين، وفى النظام التشريعى الذى صدر عنه؛ مما جعل جمع وتصنيف أحاديث النبى وأعماله جميعا هو وصحابته بعد تحقيقها أمرا ضروريا. وقد خلقت هذه الضرورة علما جديدا له منهجه الخاصة هو علم الحديث الذى ترجع أقدم المؤلفات فيه أو مجاميعه إلى القرن الأول الهجرى، ثم حاز أكبر شهرة له فى القرن الثالث. وقد انتشر الإسلام بسرعة؛ ففى أقل من قرن امتد سلطانه من الأطلنطى إلى المحيط الهندى، ولم تكن الأغلبية العظمى من أتباعه تتكلم بعد باللغة التى نزل بها الكتاب المقدس والتى استخدمها النبى فى مواعظه وأحكامه المتنوعة، ومن هنا كان من الضرورى لفهم توجيهاته الجديدة أن يتعلموا هذه اللغة بسرعة حتى يستطيعوا تفسير النصوص التى كانت تعتمد دائما على فهم العقائد فهما تاما، أو ليجدوا أنسب الحلول لصعوبات الشريعة. ونحن مدينون لهذه الضرورة أيضا بنشأة فقه اللغة وعلم المعاجم التى تكون مؤلفاتهما الجزء الأكبر من أشهر المؤلفات فى العلوم العربية.

ولم يكن الإسلام من حيث هو دين قد انتشر وحده بهذه السرعة، وإنما كان هناك أيضا إمبراطورية فرضت سلطانها على أعدائها الذين خضعوا لها. ومن الطبيعى أن يبحث سادة الإمبراطورية الجديدة عما يثبت أقدامهم فى حكم الشعوب التى يحكمونها، كما أصبحوا فى حاجة إلى إدارة أكثر تعقيدا. وقد خلقت هذه الضرورة علما وصفيا آخر هو علم الجغرافيا وهو العلم الذى يهمنا هنا بوجه خاص، إذ منحنا مؤلفات أمثال «أبو الفدا» و«الياقوت» و«الإدريسى» التى جاوز ما جاء بها حدود النظرة النفعية التى شكلت موضوعها الرئيسى.

وهذا الميل إلى الوصف والتجميع هو الذى جعل من الطبيعى أن يعمل بعض المؤلفين على جمع معارف

عصرهم فى مؤلفات جامعة أو ما يضم على الأقل المعارف التى تهم طائفة معينة من القراء، وأدى هذا بالتالى إلى نشأة علم المصنفات الذى أصبح بعد ذلك أحد الفروع الرئيسية للنشاط العلمى حين أصبحت عملية التجميع فى مرحلة التدهور ذات أسبقية شيئا فشيئا على أعمال البحث الشخصى.

ومن الظلم الاستخفاف بهذه المؤلفات التى يحق للكثير منها أن يحمل اسم الموسوعة، مادامت الوثائق الأخرى أقل قيمة من ذلك. ومن الصعب أن نقدم قائمة ـ لا تأتى ناقصة ـ بمجمل هذه المؤلفات الموسوعية المتعددة والممتدة على طول العصر الإسلامى. وقد أورد «بروكلمان» فى كتابه (تاريخ الأدب العربى) الكثير منها، وخصص فصلا عن الموسوعة أورد فيه الكثير، كما جاء عن بعضها الآخر فى فصول أخرى من مؤلفه، خاصة بالنسبة لـ (صبح الأعشى) الذى سنتحدث عنه فيما بعد، ويمكن الرجوع فى هذا الصدد أيضا إلى كتاب أحمد باشا زكى (موسوعات العلوم العربية) ١٨٨٩ .

وإذا لم يجد القارئ فى هذه الموسوعات أفكارا جديدة تعبر عن تقدم الفكر الإنسانى، فإنها ستكون على الأقل انعكاسا للأفكار الجارية فى أوساط المتعلمين فى هذا العصر، وهو ما له فى الواقع قيمته المحددة. أما من وجهة النظر المادية، فسوف نجد فيها إيضاحا للنظم الإدارية والعسكرية والتجارية، وهى معلومات يبحث عنها المرء عبثا عند المؤرخين فلا يجدها فى معظم الأحيان. وباختصار، تعتبر هذه الكتب مرآة مخلصة للحضارة فى العصر الذى كتبت فيه، بما لا يمكن حصره من نصوص تضمنتها نقلا عن الأعمال الأصلية التى افتقدناها على مر الأيام. كما تمثل هذه الكتب أهمية خاصة لعالم الفولكلور؛ لأن العصر الذى كتبت فيه لم يكن يعرف بعد مقاييس العلوم التجريبية، فكان اهتمام كل من كتاب الموسوعات منصبا على تقديم كل ما قرأه أو وصل إليه فى الموضوع الذى يعالجه من خبرة العلماء الثقاة، وكذلك الخرافات والحكايات الأسطورية. ونستطيع أن نضيف كذلك أن لبعض هؤلاء الكتاب أنفسهم ميلا ملحوظا نحو الخرافات والحكايات الأسطورية. ويمكن أن نطبق عليهم قول الأستاذ «كارادى ڤو» عن علماء وصف الأرض:

«إنهم لاهوتيون وفلاسفة وطبيعيون، كما كانوا على وجه الخصوص رواة أساطير. وكتبهم هى مجموعات متنوعة من «العجائب» المثيرة للفضول، ولذلك يمكن الاعتقاد أن القيمة العلمية فى هذه الكتب ضئيلة للغاية، وإن كانت ليست كذلك دائما، لكن ثراءها بالخرافات والأساطير يجعلها تستحق الدراسة» [كارادى ڤو: مفكرو الإسلام جـ٢ ص٣٣].

والسبب الآخر الذى يرجع إليه إهمال هذه المؤلفات، حتى من قبل المستعربين أنفسهم، يكمن فى صعوبة الحصول عليها. فإزاء التحولات العديدة التى وقعت فى بلاد الإسلام اندثرت هذه الكتب عقب عصر ازدهار الخلفاء والسلاطين العظام الذين أسسوا المكتبات الفنية إرضاء لأنفسهم وتسهيلا على العلماء فى عصرهم. ولكن هذه المكتبات تعرضت كنوزها للتخريب والنهب، وأصبحت القاعدة العامة هى أن المؤلفات ذات القيمة لم تختف تماما وإنما تفرقت فى أنحاء شتى، وإذا أمكن نسبيا لأحد المتخصصين أن يعثر على كتاب يحتوى جزءا أو جزءين، فإن عليه ليجمع الموسوعة المكونة من عشرات الأجزاء أن يبحث فى أنحاء العالم عن بقيتها.

وكان على مصر، وهى من أولى بلاد اللغة العربية التى سلكت طريق النهضة الأدبية والعلمية، أن تسرع فى أعمال التجميع. وقد أدركت الحكومة المصرية أهمية

هذه الأعمال، فأصدرت دار الكتب المصرية عملين موسوعيين فى طبعة تناسب ما بهما من آثار العلم العربى[1].

وأول هذه الإصدارات هو (صبح الأعشى فى كتابة الإنشا)[2]، ومؤلفه مصرى من القرن الثامن الهجرى هو الشيخ أبو العباس أحمد القلقشندى الذى اشتق اسمه من مسقط رأسه قرية قلقشندة بمديرية القليوبية ومات عام ٨٢١هـ (١٤١٨م).

ويدل اسم الكتاب على أنه كتب ليكون مرشدا لكبار الموظفين العاملين فى مشورة السلطان بحيث يسهل عليهم جمع المسائل التى تهم الدولة، كما أن الكتاب غنى جدا بالتعاليم الخاصة بالتاريخ والإدارة واقتصاديات الدولة فى البلاد جميعا التى لها علاقة مع مصر. ولن ندخل فى التفاصيل بعد الدراسة الممتازة التى قام بها المرحوم على بك بهجت عن الرجل ومؤلفه، وذلك فى خطابه أمام المؤتمر الثانى عشر للمستشرقين الذى عقد فى روما عام ١٨٩٩[3]، كما كتب الشيخ محمد عبدالرسول ترجمة جيدة لحياته فى مطلع المجلد الرابع عشر من الطبعة التى أشرف على إخراجها.

أما العمل الثانى، فهو موسوعة «النويرى» المسماة (نهاية الأرب فى فنون الأدب)، ومؤلفه مصرى كذلك، ويسبق القلقشندى بقرن تقريبا؛ ذلك هو شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويرى، المولود فى نويرة، وهى قرية بالقرب من بنى سويف. وهناك أوجه شبه كثيرة بين حياة هذين العالمين؛ فكلاهما قد عاش فى العصر المملوكى الذى لم يستطع المؤرخون المحدثون أن يقدروا قيمته الحقيقية، إذ إنه كان بالنسبة إلى مصر عصر القوة العسكرية والرخاء المادى والازدهار الفنى والأدبى الذى تدين له بأجمل لحظاتها. وكل منهما درس الشريعة، واكتسب صفة الفقيه وعمل فى الإدارة. ولم يبلغ «النويرى» قمة الهرم الطبقى مثل القلقشندى؛ ومع ذلك، فقد حصل على رعاية السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون، ووصل إلى مركز ناظر الجيش ـ وهو نوع من الوظائف يشبه وظيفة القائد العام للجيش ـ ومات فى هذه الوظيفة فى طرابلس بسوريا عام، ٧٣٢هـ (١٣٣٢م) فى سن الخمسين تقريبا. ولم تمنعه هذه الوظائف من تكريس جزء كبير من وقته للعلم، كما وهب جزءا من موهبته للنسخ، وهى مهمة كانت تجد تقديرا كبيرا، فنسخ صحيح البخارى ثمانى مرات، وكان يتقاضى عن كل نسخة ألف درهم، ونسخ بالمثل كتابه (نهاية الأرب) أربع أو خمس مرات، وهو المؤلف الوحيد الذى نعرفه له. وقد أخذ عنه كثير من المستعربين وخاصة دى ساكى De Sacy فى كتابه عن تاريخ الدروز، والأب كوسان Caussin فى كتابه (تاريخ صقلية) و G. Weil فى كتابه (تاريخ الخلفاء العباسيين فى مصر)[4]، ولكنه لم يعرف إلا مجزأ، فليس هناك مكتبة واحدة تمتلك منه نسخة كاملة. وحتى «بروكلمان» فى مؤلفه الذى يتسم بالدقة عن تاريخ الأدب العربى يعترف بأنه لا يعلم عدد الأجزاء التى يتضمنها الكتاب. ويعود الفضل إلى صديقى العلامة أحمد باشا زكى ـ الذى يعرفه المستعربون جيدا ـ فى القيام بتجميعه. ففى كتيب[5] نشر حوالى عام ١٩١٠، ذكر أحمد باشا زكى قصة الجهود العديدة الممتدة التى قام بها فى مختلف المكتبات بأوروبا والقسطنطينية قبل أن يجمع النص فى صورته الكاملة عن طريق مخطوطات مكتبات أيا صوفيا و Top Capau والفاتيكان و«ليد»، فبفضل الصور الفوتوغرافية التى حصل عليها زكى باشا، وبمعاونة حكومته، تمت طبعة دار الكتب المصرية التى تحدثنا عنها.

لقد سمى النويرى كتابه (نهاية الأرب فى فنون الأدب)؛ التى ترجمناها «أقصى ما يمكن أن يتمناه المرء فى فروع المعرفة المختلفة». ولو كان مباحا لى أن استعمل ترجمة حرة لاخترت هذا العنوان: «ما يمكن أن يحقق جميع المآرب فى مختلف فروع الدراسات الإنسانية»[6].

وهو، كما يدل عليه عنوانه، موسوعة تضم كل المعارف، قسمها المؤلف إلى خمسة فروع سماها «الفنون»، وكل «فن» فى خمسة أقسام، وكل قسم إلى عدد معين من الأبواب. وهذه الفروع فى النهاية متنافرة جدا فى طولها.

والفن الأول موضوعه السماء والأرض والظواهر الطبيعية، ويضم كل المجلد الأول من طبعة دار الكتب.

ويضم الفن الثانى موضوع الإنسان من الناحيتين المادية والمعنوية، ويمتد من المجلد الثانى إلى الثامن.

ويخصص الفن الثالث لمملكة الحيوان (المجلد التاسع).

والفن الرابع عن مملكة النبات مع ملحق عن الدواء (المجلد العاشر).

وأخيرا، الفن الخامس مخصص للتاريخ الذى يتتبعه منذ بداية العالم حتى يصل إلى السنوات السابقة على وفاته مباشرة. وهو أطول الفنون، ويشتمل على ٢١ مجلدا (من ١١ إلى ٣١ فى طبعة القاهرة)، وذلك دون أن نأخذ فى الاعتبار أن بعض المواد التى تدخل من وجهة نظرنا فى مجال التاريخ قد عالجها المؤلف فى فنون أخرى، مثلما هو الحال فى وصفه للآثار القديمة فى الفن الأول، أو استعراضه لتنظيم السلطنة بما يشكل القسم الأخير من الفن الثانى[٧].

قد نجاوز حدود هذه الدراسة كثيرا إذا دخلنا فى فحص هذه الفنون المختلفة وقيمتها الطيبة والمصادر التى أخذ عنها المؤلف، ولكننا سنقتصر هنا على تحديد المكانة التى يحتلها «الفولكلور» فى هذا العمل، وهى مكانة كبيرة.

وقد كان «النويرى» أحد أولئك الكتاب الذين يتوفر لديهم نزوع طبيعى نحو الحكى والقص ورواية الأقاصيص الممتعة، ففى الفنون الأربعة الأولى، وفى الجزء المخصص لتاريخ ما قبل الإسلام من الفن الخامس، تلعب الأسطورة والحكاية العجيبة دورا مهما، وهو يخصص لها فصولا بأكملها، مثل الفصل المكتوب عن الأنهار والينابيع العجيبة الذى يجد القارئ نصه هنا (عن مجلد ١ جـ١ ص٢٧٤).

والقاعدة العامة أن المؤلف كان يتناول القصص الشعبية وتحقيقات العلماء على أنها مجموعة من المصادر على درجة واحدة من القيمة، دون أن يسعى إلى التقريب بينها أو حتى إلى التخفيف من التناقضات الصارخة الموجودة بينها؛ فنراه فى وصفه للأرض، مثلا، يلخص النتائج التى توصل إليها علماء عصره فيتحدث عن شكلها الكروى، ويروى بالتفصيل وسيلة قياس الدورات التى شرع فى القيام بها بناء على أمر الخليفة المأمون، ولا يمنعه هذا من أن يقول بعد ذلك بقليل إن الله بسط الأرض من تحت الكعبة كما يبسط الإنسان السجاد، وإنه ثبتها عن طريق الجبال (جـ١ ص٩٨، خلق السماء والأرض).

وأحيانا تقترب الحكاية العجيبة من الثوابت العلمية حتى يتساءل المرء عما إذا كانت قد كتبت من أجل تسلية القارئ وتثقيفه معا، مثلما فى الفصل الخاص بالجبال، حيث نجد أشد القصص بعدا عن الواقع، يتبعها مباشرة آراء ابن «حوقل» و«قدامة»، وهما من كبار الجغرافيين العرب (نص الجبال).

وفى كل مرة، يسند الحكاية العجيبة إلى شخصية كبيرة، وعلى الأخص إلى الرسول أو أحد الصحابة، وهو لا يتردد فى الوقت نفسه فى تدعيم كلامه بنص من القرآن محملا النص أكثر مما يحتمل. فالقرآن يقول مثلا «حتى إذا تواترت بالحجاب»، والمفسرون متفقون على أن المقصود بالحجاب هو الليل، وهو التفسير السليم، ولكن مؤلفنا يقول إن هذا الحجاب ليس إلا الظل الذى يحدثه جبل «قاف» الخرافى الذى يبلغ من الارتفاع أنه يلامس السماء تقريبا (نص الجبال). ومع ذلك، ففى مثل هذه

الحالات تجده يضيف تحفظا مثل «وهذا ما يفسر به أحيانا»، أو تحفظا آخر من هذا النوع. وتدل هذه التحفظات مجتمعة على أن المؤلف كان يضع فى اعتباره الصيغة الأسطورية لحكايته، وهو يبدو كذلك حين يشير إلى النبى أو أحد الصحابة. والميل إلى إسناد الأساطير القريبة لشخصيات مشهورة، وخاصة للرسول وصحابته، ميل عام وقوى عند العرب الذين كان لهم عند ظهور الإسلام تاريخ قديم، وحصيلة كبيرة من الأساطير التى تناقلها الشعراء جيلا بعد جيل مع إثرائها وتجميلها. والشعب الذى يميل إلى الشعر والحكايات الغريبة، على هذا النحو، لا يمكن أن يتنازل عن هذه التركة حتى لو اعتنق دينا جديدا، ولذا فقد احتفظ بها بعد أن خلع عليها اسم النبى وصحابته.

والمستعربون الذين شغلوا أنفسهم بدراسة الحديث، كشفوا عن العناصر الشعبية التى يتضمنها، ويكفى هنا أن نذكر الدراسة القيمة التى قام بها «جولدتسيهر» فى المجلد الثانى من كتابه (دراسات إسلامية). ولكن كبار علماء الحديث المسلمين عرفوا ذلك قبلهم بكثير واختبروه بأنفسهم، وردوا عليه بنجاح دائما. وقد جمع أحد كبار هؤلاء وهو البخارى ستمائة ألف حديث منسوبة إلى النبى، ولكنه استبعد منها تسعة أعشارها التى شك فيها، ولم يجز فى كتابه الشهير (الصحيح) إلا العشر، ومع هذا فلم يمنع ذلك الأحاديث الأخرى من الانتشار بين الناس والظهور فى الكتب الأدبية.

وسيقع المرء فى خطأ كبير باعتقاده أن كل حديث ورد على لسان مؤلف يعتبر من وجهة نظره غير قابل للشك؛ فبالنسبة إلى روح ذلك العصر، لم تطرح قضية صحة الأحاديث إطلاقا، وكانت تختفى كلية أمام الفائدة التى كانت تقدمها الحكاية عن طريق طابعها المثير (العجيب) وقيمتها الثقافية.

جزء كبير من الحكايات التى يضمها (نهاية الأرب)، سواء اتخذت هذه الحكايات شكل الحديث أو لم تتخذه، وجد عند المؤرخين الآخرين ممن وصفوا الأرض مثلا، وهى تنتمى إلى تراث عام بالنسبة إلى المؤلفين العرب، ومنها ما هو ذو أصل عربى خالص، ويرجع إلى عصر سابق جدا على الإسلام، كما أن البعض الآخر ذو أصل يونانى، وجزء منه ذو أصل يهودى مثل الأساطير المنسوبة إلى شخصيات توراتية.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح فى هذا الصدد أن معظم القصص التوراتى قد أوردها الرسول فى صورة مغايرة لتلك التى نعرفها نحن بها. وبما أنه بالتالى لم يؤلف هذه القصص من نواحيها جميعا، وأنه لم تكن له أية مصلحة فى تشويهها، فقد تحتم عليه أن يذكرها كما أوردها عن الجماعات اليهودية والمسيحية المنشقة.

وأخيرا، هناك جزء ذو أصل فارسى وهندى أيضا، ومعظم هذه الحكايات الأخيرة (الهندية) قد وصلت إلى العرب عن طريق الفرس. ويستحق هذا التراث أن يدرس دراسة منهجية، ويجب أن تصنف الأساطير بحسب أصولها وتفرعاتها وموضوعاتها. وستحمل مثل هذه الدراسة مفاجآت جميلة لذلك الذى سيشرع فيها. وأنا شخصيا أنتوى أن أقوم بمثل هذه الدراسة عن الحكايات ذات الصلة بالدين اليهودى والمسيحى والإسلامى. وقد اقتصرت فى الوقت الحالى على تقديم مختارات من الأساطير التى تدور حول موضوعات مختلفة جدا لكى تسمح للقارئ بأن يكون لنفسه فكرة عن تنوع وغنى هذه المادة. وقد ترجمت الأساطير المتصلة بخلق السماء والبحر والجبال[٨]، والأساطير المتصلة بأصل مكة الخرافى، وبعض الأساطير الأخرى التى تدور موضوعاتها حول الآثار القديمة لمصر، وأضفت إلى هذه الأساطير نصوصا متنوعة تبدو لى ذات أهمية كبيرة، وهى تلك التى جمع فيها النويرى الأقوال السائرة عن طابع الشعوب المختلفة. وفى هذه الأقوال السائرة المركزة دائما،

التى نجد فيها دوما دقة مذهلة تعكس روح الملاحظة لدى الشعب، يمكن أن نسميها دون مبالغة محاولات إثنولوچية شعبية.

وغالبا ما يدهشنا أن نرى الطابع المميز وقد عُبر عنه هكذا فى لمحات خاطفة عن السكان الحاليين، برغم أنه قد مضى على ذلك قرون عديدة. وآمل لهذا العمل برغم نقصه أن يستطيع إفادة أولئك الذين ليسوا على ألفة مع هذا النوع من الأدب العربى، وأن يوضح لدارسى الفولكلور كيف أن هذا الميدان الذى لم يكتشف بعد ملىء بالوعود.

ملحق ببعض نصوص من (نهاية الأرب):

فى خلق السماء:

(المجلد الأول ص٢٩)

حكى فى سبب خلقها «إن الله تعالى خلق جوهرة وصف من طولها وعرضها عظما ثم نظر إليها نظر هيبة فانماعت وعلاها من شدة الخوف زبد ودخان فخلق الله من الزبد الأرض وفتقها سبعا ومن الدخان السماء وفتقها سبعا ودليله قوله تعالى: ﴿ثم استوى إلى السماء وهى دخان﴾. قال: ولما فتق الله تعالى السموات أوحى فى كل سماء أمرها. واختلف المفسرون فى الأمر، ما هو؟ فقال قوم: خلق فيها جبالا من برد وبحارا. وقال قوم: جعل فى كل سماء كوكبا، قدر عليه الطلوع والأفول والسير والرجوع. وقال قوم: أسكنها ملائكة سخرهم للعالم السفلى، فوكل طائفة بالسحاب وطائفة بالريح، وجعل منهم حفظة لبنى آدم وكاتبين لأعمالهم ومستغفرين لذنوبهم».

فى خلق الأرض

(مجلد ١ ص١٩٠ ـ ١٩١)

قال الله تعالى: ﴿أمن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها أنهارا وجعل لها رواسى وجعل بين البحرين حاجزا﴾.

والأرض سبع، كما أن السماوات سبع، والدليل على ذلك قوله عز وجل: ﴿الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن﴾.

واختلف فيها هل هى سبع متطابقات بعضها فوق بعض أو سبع متجاورات؟ فذهب قوم إلى أن الله تعالى خلق سبع سموات متطابقات متعاليات وسبع أرضين متطابقات متسافلات وبين كل أرض وأرض كما بين كل سماء وسماء خمسمائة عام. وفسر بهذا قوله تعالى: ﴿أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما﴾ أى كانت سماء وأرضا واحدة ففتقناهما سبعا.

قيل ولكل أرض أهل وسكان مختلفو الصور والهيئات ولكل أرض اسم خاص. وذهب قوم إلى أنها سبع متجاورات متفرقات لا متطابقات فجعلوا الصين أرضا وخراسان أرضا والسند والهند أرضا وفارس والجبال والعراق وجزيرة العرب أرضا والجزيرة والشآم وبلاد أرمينية أرضا ومصر وأفريقية أرضا وجزيرة الأندلس وما جاورها من بلاد الجلالقة والانكبرده وسائر طوائف الروم أرضا.

ويقال: إنها كانت على ماء والماء على صخرة والصخرة على سنام ثور والثور على كمكم والكمكم على ظهر حوت والحوت على الماء والماء على الريح والريح على حجاب ظلمة والظلمة على الثرى وإلى الثرى انقطع علم المخلوقين.

قال الله تعالى: ﴿له ما فى السموات وما فى الأرض وما بينهما وما تحت الثرى﴾.

وزعم آخرون أن تحت الأرض السابعة صخرة وتحت الصخرة الحوت وتحت الحوت الماء وتحت الماء الظلمة وتحت الظلمة الهواء وتحت الهواء الثرى.

وقد تقدم أن الأرض مخلوقة من الزبد.

فى خلق الجبال

(ص٢٠٩ ـ ١١)

قال الله تعالى: ﴿وألقى فى الأرض رواسى أن تميد بكم﴾.

قال المفسرون خلق الله عز وجل الأرض على الماء فمادت وتكفأت كما تتكفأ السفينة فأثبتها بالجبال. ولولا ذلك ما أقرت عليها خلقا.

... وعن ابن عباس أنه قال: «كان العرش على الماء قبل أن يخلق الله السموات والأرض، فبعث الله ريحا فعصفت الماء فأبرز عن حشفة فى موضع البيت فدحا الأرض من تحتها فمادت فأوتدها بالجبال فكان أول جبل وضع فيها جبل أبى قبيس (وهو الجبل المطل على الكعبة) فلذلك سميت مكة أم القرى. وفى كنيته بأبى قبيس قولان: أحدهما أن آدم كناه بذلك حين اقتبس منه النار التى بين أيدى الناس. والثانى: أنه أضيف إلى رجل من جرهم كان يتعبد فيه اسمه أبو قبيس.

.. وقال بعض المفسرين فى قوله تعالى: ﴿ ق والقرآن المجيد﴾ إن (ق) جبل محيط بالعالم من زمردة خضراء وإن جبال الدنيا متفرعة عنه.

وقال قوم: إن السماء مطبقة عليه والشمس تغرب فيه وهو الحجاب الساتر لها عن أعين الناس فى أحد الوجوه المفسر بها قوله تعالى: ﴿حتى توارت بالحجاب﴾.

وقال قوم : إن منه إلى السماء مقدار ميل وإن الذى يرى من خضرة السماء مكتسب من لونه.

وقال ابن حوقل: جميع الجبال الموجودة فى الدنيا متفرعة عن الجبل الخارج من بلاد الصين مشرقا ذاهبا على خط مستقيم إلى بلاد السودان مغربا.

ذكر ما كانت الكعبة عليه فوق الماء

(ص٢٨٧)

«قال أبو الوليد الأزرقى يسند برفعه إلى كعب الأحبار أنه قال: «كانت الكعبة غثاء على الماء قبل أن يخلق الله عز وجل السموات والأرضين بأربعين سنة. ومنها دحيت الأرض».

وعنه برفعه إلى مجاهد أنه قال: «لقد خلق الله عز وجل موضع هذا البيت قبل أن يخلق شيئا من الأرض بألفى سنة وأن قواعده لفى الأرض السابعة السفلى».

عن الأهرام

(ص٣٧٤)

فأما الأهرام التى بأرض مصر فهى كثيرة وأعظمها الهرمان اللذان بالجيزة غربى مصر وقد اختلف فى بانيهما:

فقال قوم: بانيهما سوريد بن سهلوق بن سرناق بناهما قبل الطوفان لرؤيا رآها فقصها على الكهنة فنظروا فيما تدل عليه الكواكب النيرة من أحداث تحدث فى العالم، فأقاموا مراكزها فى وقت المسألة فدلت على أنها نازلة من السماء تحيط بوجه الأرض فأمر حينئذ ببناء البرابى والأهرام وصور فيها صور الكواكب ودرجها ومالها من الأعمال وأسرار الطبائع والنواميس وعمل الصنعة.

ويقال: إن هرمس المثلث بالحكمة (وهو الذى يسميه العبرانيون أخنخ وهو إدريس عليه السلام) استدل من أحوال الكواكب على كون الطوفان، فأمر ببناء الأهرام وإيداعها الأموال وصحائف العلوم وما يخاف عليه الذهاب والدثور.

.... «وبالقرب من الأهرام صنم على صورة إنسان تسميه العامة أبا الهول لعظمه والقبط يزعمون أنه طِلّسم

للرمل الذى هناك لئلا يغلب على أرض الجيزة».

طبائع الشعوب

(ص٢٨١)

روى أن عـمـر بن الخطاب رضى الله عنه سـأل كعب الأحبار عن طبائع البلاد وأخلاق سكانها فقال: «إن الله تعالى لما خلق الأشياء جعل كل شيء لشيء. فقال العقل أنا لاحق بالشام فقالت الفتنة وأنا معك وقال الخصب أنا لاحق بمصر فقال الذل وأنا معك وقال الشقاء أنا لاحق بالبادية فقالت الصحة وأنا معك».

الهوامش :

(١) كتب هذا المقال عام ١٩٢٥ ولذا لا يشير إلى العديد من إصدارات دار الكتب من الموسوعات بعد ذلك [المترجم].
(٢) الطبعة العربية لدار الكتب المصرية فى ١٤ مجلد ـ القاهرة ١٩١٣ و١٩١٨، وأعيد طبع الجزء الأول عام ١٩٢٠، تحقيق المستشرق جود نردى ديمومبين.
(٣) لخصه المؤلف بالعربية فى مجلة الموسوعة، ديسمبر ١٨٩٩.
(٤) انظر كذلك كتاب الأدب العربى بـ C. Haurt ص٣٣٥، حيث ذكر ما أفاده المستشرقون من هذا العمل.
(٥) مذكرات عن الطرق السليمة لتحديد نهضة الآداب العربية فى مصر ـ القاهرة ١٩١٠.
(٦) الواقع أن كلمة «أدب» فى العنوان تعنى بالمعنى الضيق «الأدب» كما نعرفه ولكن بالمعنى الواسع، فكلمة أدب تعنى «إنسانيات»، وكان هذا معناها دائما فى الاستعمال السائر فى عصر النويرى.
(٧) حملت أهمية الجزء التاريخى بعض المستشرقين ـ مثل كاترمير ـ على الخطأ فى اعتبار مؤلف النويرى تأريخا.
(٨) يشير المؤلف إلى ترجماته لنصوص النويرى إلى الفرنسية. وقد رجعنا نحن لأصولها فى النويرى وأوردناها كما هى بالطبع بلغة النويرى نفسه [المترجم].





☐ دراسة المكان الصحراوى
في (فساد الأمكنة)

☐ (حكاية زهرة):
الرواية المضادة.. التاريخ المضاد.

دراسة المكان الصحراوى

فى (فساد الأمكنة)

صلاح صالح *

تتلخص أهميـة دراسة المكان الروائى فى قدرته على الفعل الجوهرى فى مجمل البنى والسيرورات التى يتشكل منها العمل الروائى، وفى قدرة المكان ـ الصحراوى خصوصاً ـ على استيعاب معظم القضايا النظرية المتعلقة بالحيز الكبير الذى يحتله «المكان» فى نظرية الرواية، إضافة إلى تأكيد وجود ما يمكن تسميته بـ «الرواية المكانية»، أو على الأقل، وجود «سيرورة مكانية» داخل الرواية تتغلّب على السيرورات الأخرى وتطبعها بطابعها، والخصوبة الكبيرة التى تتمتع بها الدراسة المكانية، والآفاق الجديدة الرحبة التى يمكن أن تفتتحها، أو تنطلق بها، الدراسة المكانية المتأنية أمام الرواية العربية.

وبالنسبة لـ (فساد الأمكنة)[1]، فقد انطلق اختيارها من عدد من الاعتبارات يقع فى طليعتها سوية الرواية المتقدمة، وقدرتها على استثارة عدد لافت من القضايا الفكرية والفنية والتقنية المتعلقة بالصحراء والمكان فى آن، ولايغيب عن هذه الاعتبارات قلة الدراسات ـ وربما انعدامها ـ حول رواية نرى أنها على درجة كبيرة من الأهمية والجمال المتدفق خلال الرواية كلها، وخصوصاً فى المستوى المكانى، وهناك أيضاً غناها اللافت بتنوع الشخصيات وثرائها الفكرى والإنسانى، والقضايا الكبرى التى تتناولها فى المستويات الأخرى كافة.

تجرى أحداث الرواية فى جبل «الدرهيب» الواقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية الشرقية، حيث يأتى إليه «نيكولا» وهو مهاجر روسى شبه هارب من التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى التى شهدتها روسيا، إثر الثورة الاشتراكية فى مطلع القرن. وبعد وصوله إلى مصر بإغراء من صديقه الإيطالى «ماريو»، يتفق مع أحد «الخواجات المصريين» على استثمار منجم «بودرة

* باحث سورى. اللاذقية.

التلك» في جبل الدرهيب، وهناك كانت توافيه ابنته الوحيدة «إيليا الصغرى»، وهي في مقتبل التحول من طفلة إلى مراهقة بالغة، ويزور الملك بدعوة من الخواجة موقع مرفأ الشحن القريب من المنجم، ويقوم مرافقه الخاص باختيار «إيليا الصغرى» لمرافقة الملك في رحلة لصيد الغزلان، وفي الرحلة يغتصبها الملك، وبعد أن تنجب طفلها ثمرة الاغتصاب، يسيطر على نيكولا شعور متعاظم بمسؤوليته عما حدث، فيسرق الطفل ويلقيه طعاماً للضباع، ويختبئ في أحد الأنفاق المهجورة في المنجم، وهو في حالة فظيعة من الانهيار النفسي والجسدي الشاملين، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق، ينهار عليها أحد الأنفاق وتبقى هناك مدفونة إلى الأبد، ويبقى نيكولا بعدئذ أسير الدرهيب وصحرائه إلى الأبد.

السيرورة المكانية للرواية:

الدرهيب مكاناً، استحوذ على جميع أبعاد المكان، وأشكال تكثفه، واحتوائه على دلالاته ومحمولاته كافة، فالدرهيب خارج وعر موحش، وباطن عميق يجاوز ألف متر [٢]. والألف رقم كبير لا يقتصر على قصدية التكثير، بإسناده إلى إحدى وحدات قياس الطول (المتر) وإنما ينتسب الألف أيضاً إلى عائلة أخرى، تتضافر مع بعض مسنداتها لإشاعة جو الترهيب الذي يتوج تراكماً يجاوز الألف، وخاصة في الموروث الشعبي، فالدنيا «تؤلّف ولاتؤلّفان» والأفعى «المؤلّفة» هي التي جاوز عمرها الألف، وحراشفها تصير طويلة كالقرون في التصلّب وكالشّعر في الغزارة. وعلى سفح الدرهيب، قرب البئر القديمة، انبثقت الأفاعي وآلاف «الطريشات» من تحت بشرة الجبل [٣]، والنسور المؤلّفة لاتخرج عن المناخ الذي تشيعه لفظة «الألف» حيث تحلق كلما خلف الموت جيفاً، ومعروف أن النسور والأفاعي مضرب للمثل في طول العمر والاكتظاظ بالتجربة، وينفرد النسر بالعمر الطويل والتجربة باعتباره كائناً هوائياً علوياً، قابلاً للتنزيه عن مطلقية البشاعة والشر، وتمكنه حدة بصره من تحميله بكل مايرى بعينيه الراصدتين المطلتين من الأعلى، والأعلى ـ في الموروث الشعبي وربما في سواه أيضاً ـ محترم ومهاب، ويصطبغ احترامه بمقادير من القداسة. وتنفرد الأفعى بالاكتظاظ بخبرة الشر، والقدرة على الإيذاء القاتل، باعتبارها كائناً سفلياً يبلغ تسفيله حد انعدام القوائم، والعيش في الجحور، دون أن يغيب عن «شرّانيته» وجوانيّته السامة علاقته بحواء، وحلفه مع الشيطان، لإنزال البشر من «الأعلى» إلى أرض العذاب واللعنة. وبين «المؤلّف» الأعلى (النسر) و«المؤلّف» الأدنى (الأفعى) يعيش الإنسان على كوكب «يؤلف ولايؤلفان»، ويعيش الدرهيب، ولا يصبح مرتبطاً بالموت القتل، قبل أن يصبح «مؤلّفاً» مع مراعاة التدرّج في تجاوز الألف، إنه لم يصبح «مؤلّفا» دفعة واحدة، فقد حفره أكثر من جيل من المنقبين، ونيكولا وجد طبقتين من الأنفاق، بينهما عدد كبير من الدرجات، قبل أن يحفر طبقته الثالثة، الأكثر إيغالاً في العمق [٤]، مع ملاحظة أن الدرجة هنا، ليست مجرّد قطعة معدنية، تتكرر في السلالم الحديدية الهائلة، إنما هي أيضا فعل بشري، يختزل مقادير كبيرة من الجهد و الخبرة و الزمن.

وباطن الدرهيب لا يقلّ غنى وتنوّعاً عن خارجه. ولا أنسب لنفسي اكتشافاً إذا ربطت بين باطن الدرهيب وباطن الإنسان، فباطن الدرهيب متسع كاتساع باطن الإنسان وغنيٌّ مثله، وعميق مثله، ومتعدد الاتجاهات مثله، ومكتظ بالثنائيات الضدية مثله، وهو مثله أيضاً في لا نهائيته، وازدحامه بالموجودات والمتناقضات كلما ازداد التنقيب عمقاً وسيراً باتجاه اللانهاية أو الموت.

التقابلات الثنائية الضدية تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجرّدة للمكان، وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان، فالباطن يقابله خارج ظاهر، والأنفاق تذهب يمينا ويساراً، والحفر باتجاه العمق جرياً وراء عروق خامة التلك، يقابله حفر باتجاه الأعلى (بئر التهوية)[٥]،

وكلما ازداد الحفر عمقاً ازدادت الحاجة إلى الحفر باتجاه الأعلى، للحصول على مزيد من التهوية. والعثور على الكنز مشروط باحتمالات الخطر، وكلما ازداد الحفر الراكض وراء الكنز، ازداد ركض الخطر. ولابدّ من الإشارة إلى أن التقابلات الضدية ليست ساكنة، كاليمين فى مقابل اليسار، والأعلى مقابل الأسفل، وإنما يكمن قدر كبير من جمالية الرواية فى تحريك الأضداد باتجاهات متعاكسة، وإخضاع هذه الحركة التعاكسية لعلائق الشرطية التى تحتوى شيئاً كبيراً من منطق الحتمية الرياضية، فحركة التنقيب باتجاه الأسفل ـ الكنز مشروطة بحركة التنقيب باتجاه الأعلى ـ الهواء، والحركة باتجاه الكنز ـ الثروة، مشروطة بالحركة باتجاه الخطر ـ الموت.

ومن سبل المقابلة بين الدرهيب والإنسان أيضاً، استغلاق باطنه على خارجه ومواربته أمام يقينية التخمين، فالجبل برغم العثور عليه مجوّفاً، فإن راقاته الأكثر عمقاً مستغلقة على المعرفة الحسية ـ الإدراكية، مقابل قابلية الراقات الأعلى (أنفاق الطبقتين العلويتين) لمثل هذه المعرفة. فبرغم الظلام الحالك، يستطيع نيكولا والشيخ عليّ التجول فيها، وجوسانها، وتعرف موجوداتها وحدودها بواسطة الحواس، وسيلة الإنسان الأولى لتعرف العالم، مستعينين بإضاءة صغيرة تحدثها «مصابيح الكربون» [٦]. بينما الوصول إلى الراقات الأعمق غير ممكن دون إحداث التفجير [٧].

والإنسان بالمقابل مركب مرئى خارجى، منعزل حول مركب باطنى غير مرئى، والداخل لا يرشح بالضرورة عبر الخارج، إنما يستطيع الآخرون أن يستطلعوا قدراً من هذا الداخل باستخدام وسائل الاستضاءة المعرفية فى أشكالها البدئية، كالإبصار المعمق لقسمات الوجه والاستماع للصوت المتلون بمقادير من البواطن، والحدس الخاص بما ينعكس أحياناً، عبر اهتزازات البدن، واختلاجات أعضائه، وقراءة سماتها الحركية، بينما لا يمكن الوصول إلى راقات أعمق دون إحداث شيء من التفجير لكوامن الإنسان، كتعريضه لصدمة عنيفة، نفسية أو اجتماعية، أو تحريك خلاياه العصبية، أو تخديرها بالكحول وما شابه ذلك على سبيل المثال.

القص تقنية لوصف المكان:

إن (فساد الأمكنة) أنموذج، يكاد يكون فذاً، لقدرة المكان على التأثير العالى فى المشاهد، إلى درجة دفعه إلى كتابة عمل روائى، مستوحى جملةً وتفصيلاً من فرادة المكان. وفى تقديم الرواية، يذكر الكاتب، صراحةً، أن زيارته الأولى للمكان حرضته على التفكير فى كتابة الرواية، وأن أثر المكان لاحقه إلى القاهرة، فعاد إليه مرة أخرى مصمماً على إنجاز الرواية. وفى زيارته الثانية استطاع أن يحمل إشعاع المكان فى داخله إلى الأمكنة الأخرى، مهما كانت بعيدة، وظل يحمل هذا الإشعاع، إلى أن أنجز عمله الروائى كاملاً [٨].

. ويمكن تلمس مراحل انفعال الكاتب بالمكان فى مراحل انفعال بطل روايته (نيكولا) ـ دون أن يعنى هذا اعتماد المذهب الشائع باعتبار البطل مرآة عاكسة، عكساً كلياً أو جزئياً، لذاتية الروائى، مع ملاحظة أن هذا المذهب لا يضير العمل ولايدعمه. لقد ابتدأ كل شىء بذلك الاندهاش العظيم الذى بلغ حدوداً مصيرية وغرائبية عند نيكولا «ذلك الذى كانت فاجعته فى كثرة اندهاشه» [٩]، وانتقل الاندهاش إلى تأمّل بدأ يضمر حباً وارتباطاً (محاولة استيلاد الصحراء كنوزاً عند نيكولا[١٠]، ومحاولة استيلادها عملاً فنياً عند الكاتب)[١١]، ثم حدث الفعل الجذرى للتغيير (نيكولا يثقب جبل السكرى لاستخراج الذهب [١٢]، ويتوغل عميقاً فى باطن الدرهيب وراء خامة التلك [١٣]، والكاتب يزور المنطقة مرة ثانية بقصد مباشرة الكتابة)، ثم يظل نيكولا أسير الدرهيب ـ المكان بعد أن دفن فيه روحه عبر مظهرين:

الأول: غير ملموس (جهده وجهد المجموعة التى عملت معه، وانفعاله بعمله، وإيمانه العميق بضرورة استخراج الكنوز من ظواهر العقم الشامل)[١٤].

والثانى: مادى ملموس (دفن ابنته في باطن الدرهيب، بعد أن يكون قد أطعم ابنها للضباع)[١٥].

والكاتب بالمقابل وظف نشاطه الذهنى ـ الروحى لإنجاز عمله الروائى، ويظل أسير مادته الفنية التى حمل إشعاع تحريض خلقها من المكان، كما حمل نيكولا المكان فى داخله، دونما قدرة على الفكاك والهرب: «ما فائدة الرحيل يا نيكولا ما دمت تحمل داخلك معك أينما حللت» [١٦]. وتكون الثمرة عند نيكولا سبيكة من الذهب، اقتسمها الباشا وماريو [١٧]، وأطناناً هائلة من خامة التلك تحولت عبر معامل الخواجة أنطوان إلى مساحيق للأطفال (بودرة) ومواد تجميل[١٨]، وكانت النتيجة عند الكاتب عملاً فنياً يتداوله آلاف القراء، إضافة إلى إحدى الجوائز الأدبية التى تمنحها الدولة.

إن هذا الاستعراض الخاضع لشىء من التفصيل، للعلاقة بين الروائى والمكان، لا يقتصر فقط على دلالة انبثاق فعل القص من تأثيرات المكان السكونية السالبة، التى تموضع فعلها، أحياناً، فى مجرد الإدهاش، وفرض مناخ التأمل الشامل العميق على المندهش، وإنما يؤكد شيئاً أكثر بعداً ودلالة، برغم القرابة الالتصاقية المباشرة بسكونية المكان وإخراجه عن تأثيرات الفعل البشرى ومراميه المختلفة.

لقد انبثق العمل الفنى هنا ـ وهو عمل بشرى بالطبع ـ من عمل بشرى فذ، فى مكان فذ، وفى العلاقة بين فعل منبثق من فعل، يكمن قدر كبير من فنية الرواية، ونصوع نظافتها الفكرية؛ فالمكان ـ أى مكان ـ عاجز موضوعياً عن الفعل الجذرى فى المتعامل معه، إذا بقى مجرد معطى ساكن، وإطار طبيعى ـ مناخى، لابد منه لاحتواء الأحداث التخييلية فى الرواية، بينما يصبح قادراً على الفعل المنتج، حين يتم وضعه بؤرة ممركزة لأفعال البشر الرامية إلى تغييره، أو تطويره، أو استيلاده كما فى (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم و(آن له أن ينصاع) لفارس زرزور، أو تخريبه وتشويهه كما فى (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

المكان الفذ (الغريب) البعيد عن تأثيرات البشر، قد يكتفى بالإيحاء، بينما المكان الذى يختزل مقادير كبيرة من الأفعال البشرية لا يكتفى بمجرد الإيحاء، إنه يهز المنفعل معه، ويحرضه على تجاوز اهتزازه السلبى، ولايتركه قبل أن يجد هذا المنفعل صيغة ما، للتكيف مع انفعاله الطافر من المكان، وإذاكان المنفعل فناناً مبدعاً (فعالاً) يستطيع أن يحول طاقته الانفعالية السالبة إلى فعالية موجبة، فيكتب صبرى موسى (فساد الأمكنة) كما فى مثالنا هذا، ويرسم سيزان بشىء من الانفعال الجمالى الخاص محجر «أبيموس» [١٩]، وتنبثق قصيدة «أناباز» لسان جون بيرس، عن زيارته لصحراء جوبى، شمال الصين[٢٠].

إن حديث الكاتب فى المقدمة عن كيفيّة انبثاق روايته من التفاعل مع المكان، يقترب من الخبر الصحفى فى طريقة عرضه، واختصاره وحياديته، وابتعاده المتعمد عن استخدام عبارات متسمة بشىء من الجمال الفنى. لكنه، برغم ذلك، تضمن هيكلا قصصياً، نستطيع تلمّسه صراحة فى تتبع مراحل إنجاز العمل الروائى، ابتداء من وميض فكرته فى ذهن كاتبه، وانتهاء بإنجازه وتقديمه مطبوعاً إلى القراء، مقرظا بما لاقاه من أصداء عظيمة (حصوله على جائزة الدولة).

إذن، يضعنا الكاتب منذ المقدمة ذات الصبغة الصحفية أمام رواية أراد لها كاتبها، قبل الدخول فى عالمها، أن تفترق افتراقا صريحا عن الأنساق المعهودة التى تنتظم الروايات المعهودة، كرواية الشخصيات، والرواية

التاريخية، والرواية التعليمية، ورواية المصائر البشرية والرواية العلمية وغير ذلك. لقد أرادها رواية مكانية، إذا صح التعبير، رواية يشكل فيها المكان الدور الرئيسى. والدور هنا ليس فاعلاً مطلقاً فى حياة الشخصيات ومصائرها، إنه يبادلها الفعل والتأثير، يتأثر بها فيتغير، ويؤثر فيها فتتغير، وفى الفاعلية الناتجة عن تبادلية الأفعال المؤثرة، وجدلياتها النامية باطراد، تنمو الرواية، وتتوتر علاقاتها الداخلية باطراد، دون أن يؤدى التوتر ـ كما يحدث فى معظم الروايات ذات الحبكة، التى تستلزم بالضرورة حل الحبكة ـ إلى الارتخاء أو إزالة أسبابه، وإنما تتقطع عناصر متوترة كثيرة، محدثة دويا فجائعياً فى داخل القارئ، دوياً لايشكل نشازاً أو افتعالاً فنياً وإنما يقودنا الكاتب إلى التعامل معه، كالتعامل مع طعنة مفاجئة، لاسبيل إلى ردها، وكأن الطعنة تنتسب إلى واحد من أفعال القضاء والقدر (موت إيسا ورفاقه فى البئر القديمة[٢١]، اختفاء عبد ربه كريشاب ملعونا بفعلته مع عروس البحر ـ السمكة الميتة [٢٢]، اغتصاب إيليا من قبل الملك [٢٣]، محاولة انتحار نيكولا [٢٤]، موت إيليا تحت أنقاض نفق قديم، بعد تقديم رضيعها طعاما للضباع). والكاتب لايقطع جميع الأوتار بدلا من طرح الحلول الناجمة بالضرورة عن طرح العقد، وإنما يبقى الرواية فى واحدة من ذرى توترها، المتمثلة بالتصاق نيكولا الفجائعى بمكانه الفجائعى يقاوم انقطاعه، وارتخاءه بجميع الأشكال الممكنة روائيا موضوعيا (الموت، والهرب، والمغادرة، والتصالح مع الذات والآخرين)، فتبقى الرواية تواصل فعلها فى القارئ، عبر إبقاء نيكولا والدرهيب قطبين متوترين توترا شديدا إلى درجة الرهافة، وقويين فى مقاومة عوامل الانقطاع والارتخاء إلى درجة الرهبة والفظاعة، كأن استمرارهما متوترين على هذه الشاكلة يفتح الآفاق أمام مناخ مناسب لولادة فضاء روائى جديد، مشحون بمادة جديدة وتزحمه مسافات توتر جديدة.

لا نستطيع الوقوف طويلا، مع تقديم مختصر، لايتعدى الصفحة، لذلك لابد من الإشارة إلى أن الكاتب فى التقديم، أراد أن يبث فى المكان ما يكفى من الإثارة، لجعله هيكلا قابلا لاحتمال النسيج الروائى التالى بأكمله، وكذلك من أجل تحريض القارئ ودفعه إلى الإقبال على استكشاف عالم الرواية بكمية إضافية من الشغف المسبق، وربما رمى فى هذا التقديم أيضا إلى شيء من التفسير، أو التبرير، لجعل هذه الرواية رواية مكانية قبل أى شيء.

أيهما فى خدمة الآخر، القص أم وصف المكان ؟

منذ السطور الأولى فى الرواية، يبرز هذا السؤال، أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر؛ توظيف القص من أجل إطلاع القارئ على جماليات المكان وعجائبيته، أم توظيف عجائبية المكان لحقن القص بمادة شديدة الإثارة؟ لا حاجة للتعجل بتقديم الإجابة، وقد تنعدم الحاجة إلى الإجابة انعداما كليا بسبب تداخل العنصرين: «القص ووصف المكان» واندغامهما اندغاما تضافريا، لإضاءة عالم الرواية من مختلف جوانبه، ولإضاءة المكان من مختلف جوانبه أيضاً.

فى افتتاح المشهد الاول، فى الأسطر الأولى من الرواية، يلجأ الكاتب إلى ما يشبه العدسة السينمائية، لتقديم إطار شامل «بانورامى» لموقع قصته، من أجل الإيحاء بالمكان من جانب، وإضفاء الحياة على المشهد الميت من جانب آخر ، يجعل العدسة فى عينى طائر صحراوى: «يحلق عالياً، محاذراً فى دورانه المغرور أن تصطدم رأسه المريشة بقمم الصخور ونتوءاتها» [٢٥]، فالكاتب لا يكتفى بمجرد الإطلالة من الأعلى لتقديم المشهد كاملا، إنه يدور فوقه دورانا متكررا، ونسب الدوران لطائر صحراوى «صقر» لقدرة هذا الطائر على الإيحاء بالمكان الصحراوى من جانب، ولحدة بصره واعتياده تفلية المكان تفلية دقيقة من جانب آخر، وكأن

الكاتب يضع قارءه أمام رحلة لولبية شاملة، تتكرر باتجاه الداخل، منتقلة من العام (السماء والمشهد الصحراوى) إلى الخاص العميق (طريدة أو ثقب أفعى، فى حالة الصقر)، وهى رحلة استكشافية تنقيبية، يبدؤها الصقر مصورا مستطلعا، ويتابعها نيكولا والآخرون، وسوف أعود مرة أخرى لمتابعة رحلة نيكولا اللولبية فى فقرة مستقلة. إن تحليق الصقر إذن لا يرمى إلى مجرد الإطلالة على المشهد من الأعلى، لاستكشافه وتفتيشه وتفليته، إنه يرمى أيضا إلى تحديد مسار الأحداث الروائية، إنه يبدأ فى دوائر أفقية متكررة، يترافق ضيق محيطها بسرعة الدوران، ثم يتغير اتجاه الحركة، وتتغير سرعتها فتتجه نحو الأسفل والعمق، وتصبح السرعة انقضاضا كانقضاض الصقر، وهذه الحركة اللولبية المتقضة نجدها فى رحلة نيكولا الذى يدور حول حوض البحر الأبيض المتوسط [٢٦]، ثم يتوغل فى عمق الصحراء المصرية الشرقية [٢٧]، وكذلك طوفانه فى الصحراء. ثم التوغل فى أعماق الدرهيب [٢٨]، وكذلك طواف إيسًا فى الصحراء، ودورانه حول الدرهيب، ثم التوغل للموت فى أعماق البئر القديمة [٢٩]. إن معظم حركات الآخرين أيضاً كانت محكومة بهذه الحركة الالتفافية السابقة للتوغل فى عمق شيء، أو فكرة، أو أمر مصيرى، كحركات الخواجة أنطوان السطحية، وحومانه طويلاً حول موضوعه قبل الإقدام على الفعل الحياتى الأعمق فى حياته (تغيير مذهبه وإشهار إسلامه للزواج من إيليا) [٣٠]. ولا يكف نيكولا عن هذه الحركة طوال الرواية، وخصوصاً عندما ضاع فى أثر إيسا، وكأن الحركة الأخيرة المخالفة فى الاتجاه هى الحركة المميتة أو الحركة الختامية بالتعبير الموسيقى: «كانت الحركة الملتفة الدائبة قد بهرته، واكتشف خلالها إلى أى مدى هو واهى البنيان فى مواجهة تلك الصحراء الوحشية» [٣١]. نيكولا يشرف على الموت إثر حركته الالتفافية فى الصحراء، وإيسًا يموت فى البئر، وإيليا الصغرى تموت فى باطن الدرهيب، والخواجة أنطوان يفقد زوجه، وطفل إيليا، ويفقد منجمه أيضاً.

فى المشهد الافتتاحى المصور بعينى الصقر يبتدئ القص لاستكمال الصورة التى يطل عليها المشاهد من فوق. ولكى يخرج الوصف من الترصيف الساكن للعبارات، ولكى يبث شيئاً من الحياة والحركة فى مشهد صحراوى، «بانورامى» شبه ميت، يعطى جبل الدرهيب حياة، وقصة حياة، فنراه بعينى ذلك الطائر:

«هلالاً عظيم الحجم، لابد أنه هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما وجثم على الأرض منهاراً متحجراً، يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه وادٍ غير ذى زرع، أشجاره نتوءات صخرية وتجاويف، أحدثتها الرياح، وعوامل التعرية خلال آلاف السنين» [٣٢].

ولا يقف القص الرامى إلى تقديم المكان، عند حدود المشهد الافتتاحى بل يتعداه إلى معظم المشاهد اللاحقة، سواء كان ذلك من خلال تعامل الشخصيات مع المكان ومفرداته، أو من خلال الاستعارة المزودة بقدرتها الخاصة على بث الحياة فى الجماد وفرض منطق الإنسان وروحه على الطرف الصريح فى الاستعارة: «فينبعج الفناء مكوناً درباً ضيقاً يصعد حيناً، ثم يبدأ الغوص بين الصخور، يغوص ويغوص، حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء» [٣٣]، فاستخدام الكاتب لكلمة الغوص ثلاث مرات شبه متتالية (الغوص يغوص ويغوص)، بين الفناء الذى يكوّن درباً، والدرب الذى يصبح نفقاً، يعطى الدرب قدراً كبيراً من الحياة والزخم والفعالية الذاتية التى تشكل عنصراً رئيسياً فى فعل القص. ولا يكتفى فعل الغوص بتحريك الدرب وجعله لفظة مقاربة للسبيل الذى يحتوى سير الأحداث التالية، وإنما يشى بالاتجاه الذى تسير فيه أيضاً، اتجاه الغوص المتتالى المتكرر باتجاه الدواخل والأعماق الإنسانية والمكانية، وكذلك يشى بالانتقال من العام الشامل إلى الخاص العميق، فالفناء واسع شامل، والدرب الغائص، ضيق عميق والنفق المنحوت أكثر عمقاً وتخصيصاً. ومن

أجل استمرارية العلاقة التفاعلية بين الخاص والعام لا يغيب العام الواسع هنا، برغم اتجاه الحركة المطردة باتجاه الداخل الأكثر ضيقاً وتخصيصاً فيمثل الفناء فى مطلع المشهد التالى حيث «يتقوس باطن الدرهيب وتنحدر قمته إلى السفح»(٣٤)، ويمثل الفضاء الأكثر ابتعاداً واتساعاً حيث ينفتح سقف النفق المنحوت باتجاهه.

ونتابع المشهد المكانى متطلعين إليه من الأعلى أيضاً، وبحدقتى الصقر أيضاً، بغية تحديد موقع جبل الدرهيب فى خريطة الصحراء الشاملة، عبر السرد المتسلسل فى تتابع رحلة الصقر من «جبل شلاين، وجبل الأبرق، وعبر القمم المتألقة ببياض الريش فى جبال زرقة النعام... إلى وليمة الجثث فى وادى الجمال حيث تموت أنثيات الإبل أحياناً من عنف الجماع»(٣٥).

قد لا يعنى تعداد الأمكنة بأسمائها، فى هذه المشاهد، غير التدليل على اتساع الرقعة التى ينتمى إليها جبل الدرهيب، وذلك استكمالاً لغائية المعرفة، إذ لايوجد بين أسماء هذه الأعلام ما تمتلك ألفاظ حروفه دلالة خاصة، كلفظة «الدرهيب» التى تصبح «الرهيب» بمجرد نزع حرف الدال، وبدخول حرف الدال على لفظة «الرهيب» تنزاح الدلالة عن مجرد اقتصارها على مدلول محدد «الرهيب» وتدفعه باتجاهات تبدو متبعثرة بسبب تجاور حرفى الدال والراء، وتدفع الحواس باتجاه الأعماق الصامتة، وقابليتها لاحتواء الدوىّ الباطنى العميق باعتماد صوت إيليا وسيلة للغوص طويلاً صوب الداخل البعيد، قبل انغلاق اللفظة بحرف الباء الذى يشكل نطقه مجهوراً انفجاراً صوتياً مكتوماً، بينما لا تكتسى الأسماء الأخرى بمثل هذه الدلالات سواء فى الشاهد السابق أو سواه.

لا أدرى إن كان ذكر أسماء الأمكنة الصحراوية بكثرة يقتصر على مجرد الإيهام بالواقع ومحاولة نقله بحذافيره، أم ينتسب إلى الموروث الشعرى العربى فى العصر الجاهلى، المتمثل بالولع الخاص بذكر الأمكنة بأسمائها، لاستثارة المزيد من الوجد والشجى، والتلذذ باستعراض مسارح العيش الحميمى مع الأهل والأحباب، وما يدفع النظر باتجاه العصر الجاهلى وصحرائه ورود عبارة «واد غير ذى زرع» القرآنية الدالة على موقع مكة وبيتها الحرام، فى الحديث عن جبل الدرهيب وذراعيه الهلاليتين(٣٦).

إن اختتام تعدد الأمكنة التى يراها الصقر فى طيرانه المحلّق بوادى الجمال، واختتام الحديث عن وادى الجمال بموت بعض إناث الإبل من عنف الجماع، يفتح المشهد على آفاق جديدة ينفتح باتجاهها كامل العمل الروائى. فكما وشت حركة الصقر الحلزونية الأفقية، التى تسبق الحركة العمودية الانقضاضية، بالسمات العامة لمجمل السيرورات التالية فى الرواية، وشى انفتاح وادى الجمال على آفاقه الخاصة، بمجمل الآفاق التى أراد الكاتب أن ينفتح باتجاهها عمله الفنى بمشاهده المختلفة.

الوادى، بمفهومه الجغرافى، مهما امتد، ومهما ضاق، فإن بقاءه وادياً ـ بالمفهوم الجغرافى أيضا ـ يستلزم انفتاحه على الرحابة، أياً كان شكل تجسيدها الجغرافى (بحر، أو صحراء، أو سهل)، وللتدليل على امتداد الآفاق وتتاليها، واستعصائها على مفهوم النهاية والتلاشى، ولجعلها أيضا أقدر على تحريض متأملها، ودفعه إلى التطلع صوب ما يليها، جسدها الكاتب عبر الرحابة التى يفضى إليها الاتجاه القسرى، المرسوم بقسرية اتجاه الوادى، فيصبح الوصول إلى الصحراء الرحبة، أو البحر الرحب، أو السهل الرحب، نوعاً من أنواع الخروج من مأزق. وبقدر ما تشتد قتامة المشهد المأزقى (الموت الجماعى واكتظاظ الوادى بمخلفاته) تشتد الحاجة للبحث عن نقطة الخروج، فيكتسى المكان الرحب بمجمل المدلولات التى تشيعها فكرة الرحابة،

برغم ما تتضمنه الأماكن اللامتناهية فى الرحابة (البحر والصحراء) من قدرة لامتناهية على ابتلاع الحيوات، كالضياع فى الصحراء، أو الغرق فى البحر.

إن ازدحام العبارة «موت أنثيات الإبل من عنف الجماع» بعدد كبير من المشاهد والدلالات والمناخات يجعلنى أميل إلى شىء من التفصيل فى تفريغ العبارة من أبرز محمولاتها ، محاولاً تجنيب المشهد الماثل فيها، مايمكن أن يثقله بكافة العناصر الافتعالية، ومحاولاً أيضا البقاء، قدر الإمكان، فى المحمولات الأكثر التصاقاً :

فهناك أولاً : هذا المشهد الجنائزى الوحشى، الذى يبعث القشعريرة والرعب والوحشة فى النفس البشرية، عبر زخم الوادى الصحراوى بجثث الجمال العملاقة، فما أبشع الموت وما أفظع رهبته حين يمثل متجسداً عبر كائنات ضخمة، وخصوصاً إذا كانت هذه الكائنات غير إنسانية، لا شك فى أن الموت المتجسد فى البشر هو الأكثر إثارة للمشاعر القابلة للاستثارة بالموت، ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم لوحة مشهدية، لموت شامل كثيف، قابل للإبصار والتأمل، فإن تجسيده يصبح أجدى عندما يتم عبر كائنات حية ضخمة، فهناك فرق كبير دون شك بين موت آلاف الذبابات والحشرات والأسماك الصغيرة، وموت كائنات أكثر ضخامة كالأفاعى والذئاب على سبيل المثال، وهناك فرق أيضاً بين موت آلاف الذئاب وموت أعداد من الفيلة أو الجمال أو الخيول، لقد سبق لهرمان ميلفل أن جسد الموت بأحد الحيتان الضخمة، فى رائعته (موبى ديك)، فالحوت هو الكائن الحى الأضخم على سطح الكرة الأرضية براً وبحراً، وقد أطلق على الحوت الميت عبارة «تلك الكتلة الهائلة الطافية من الموت» [٣٧]، بعد أن جعل التقاء محيطين هائلين (الأطلسى والهندى) مسرحاً لا متناهياً فى الرحابة والاتساع لاحتواء حوته المجسد لفكرة الموت. وفى (فساد الأمكنة) اختار صبرى موسى الصحراء «اللامتناهية فى الرحابة» للغاية ذاتها، واختار الجمل - وهو أيضاً من الكائنات الحية الضخمة على سطح الكرة الأرضية - مجسِّداً رئيساً لفكرة الموت، فى هذه الرواية القصيرة نسبياً [٣٨]، ولم يكتف بجمل واحد، وإنما حشد مجموعة كبيرة فى وادٍ واحد لشحن الجو بما يمكن شحنه من مظاهر الخوف والاستيحاش.

لا أميل إلى الاستمرار فى المقابلة بين الروايتين (فساد الأمكنة) و(موبى ديك)، فالصحراء بجذريها الجغرافى والثقافى هى مكاننا الخاص، ومسرحنا الخاص، للكثير من الأحداث الوقائعية التاريخية، والتخييلية الفنية، بينما تقع المحيطات الهائلة، واستكشافاتها، ومهنة التحويت (صيد الحيتان) التى نشأت عبرها، على هامش حركة المثاقفة مع الغرب منذ بدايات القرن، وقد تكرر مشهد الجمال الميتة فى الرواية، بغية التنويع المشهدى من جانب والتنويع فى إيحاءاته المختلفة، من جانب آخر، فنطل على الموت المتجسد فى الجمال مرة أخرى بعينى نيكولا (الأوروبى الغريب) :

«يعرف أن الموت قديم، وأنه فاجأ الجمل وهو يمشى فتهالك على نفسه. وأحيانا يجد نيكولا أن الجمجمة مشرئبة تحملها عظام العنق بوضوح فيعرف أن الجمل قد مات وهو جالس يتأمل هذه الصحراء فى عظمة» [٣٩].

فالصقر فى مشهد الوادى يرى الجثث وليمة، ونيكولا يستأثر من هذا المشهد بالمعرفة التى يحرص على اكتسابها أو بالأحرى (سرقتها) من «بحر التجوال» [٤٠]، ويستأثر أيضا بعظمة التأمل أو تأمل العظمة الطاغية المنتشرة فى المكان، بينما تتعامل قبائل الصحراء مع الموت بمنطق تعاملها مع عادة صحراوية : «كان حزنهم جميعاً متواضعاً لأن الموت فى الصحراء عادة» [٤١].

وهناك ثانياً : مثنوية الحياة والموت، والعلاقة الاشتراطية بين موت الجمال وحياة الصقور. الموت هنا

نهاية جنس الجمال، وبداية جنس الصقور، ولا حاجة للمزيد من التوضيح، فما أكثر ما تنبثق الحياة من الموت، وما أكثر ما تستلزم حياة بعض الحيوات موت حيوات أخرى، فذلك شرط لابد منه لانبثاقها واستمرارها، وخاصة إذا كانت الصحراء المجسدة لهذا الموات الشامل مسرحاً لولادة هذه الحيوات وانقراض سواها.

وهناك ثالثاً: ذلك التجاور المرتد إلى كثير من الثقافات البدائية، بين استمرار الحياة والتناسل من جانب والتجاور بين التناسل والموت من جانب آخر. الحياة البيولوچية الدنيا تزخر بأمثلة كثيرة على مثل هذا التجاور الالتصاقى، كموت ذكر فراشة الحرير بعد تلقيح أنثاه، وموت الأنثى بعد وضع بيضها مباشرة أيضاً، وقيام عاملات النحل بقتل جميع ذكور خلية النحل بمجرد أن يفلح أحد الذكور فى تلقيح الملكة. وهناك أيضاً رحلة آلاف الأميال التى يقوم بها سمك السلمون محفوفاً بآلاف المخاطر، للعودة إلى موطنه لمجرد التناسل والموت. ومنذ فجر الثقافة الإنسانية الأولى، عايش الإنسان هاجس الموت، وقلقه الأزلى، وبحث عن عشبة الخلود (جلجامش مثالاً)، ولم يجد إلا التناسل سبيلاً للخلود ومقاومة الموت[٤٢].

إن موت إناث الإبل الناجم عن عنف الجماع لايكتفى بتقرير واقع بيولوجى، تعيشه ذكور الإبل فى ذروة هياجها الشبقى، بل يتعداه إلى ما يكتسبه الفعل التناسلى فى الصحراء من وحشية وعنف يبلغ حد الموت. إن الموات الشامل فى الإطارين الواسعين لاحتضان الحياة (الصحراء والسماء)، «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء» [٤٣]. وإفراغ هذين الإطارين من الموجودات الدالة على الحياة، فالبيوت الصحراوية ملفقة واهية من الصعب عليه أن يتصور «حياة بشرية تدب فى داخلها»[٤٤]، والسماء أيضاً فارغة، فحتى «الصقور نفسها تمتنع عن الطيران والشمس فى كبد السماء»[٤٥]. إن كل هذا الموات يجعل الإنسان قريباً من الموت إلى درجة الالتصاق به، والاكتظاظ بهاجس الفناء الدائم، فلا يجد أمامه سوى التناسل وسيلة وحيدة للتشبث بمتعة حارة مستفيضة، يحاول أن يودعها كل حياته، لأنه قد يودع إثرها الحياة، فيرد على موته المتعجل بإلقاء حفنة من بذوره فى الاتجاه المعاكس للموت، وبمقدار ما يكون الموت ماثلاً وقاسياً. يكون الرد عليه بضده (الجماع لزرع بذور الحياة) عنيفاً وقاسياً أيضاً، وقد نسب الروائى فعل الجماع القاتل للإبل لجملة أسباب، منها التلازم بين الجمل والصحراء، واحتلال الجمل المكانة الأبرز بين حيوانات الصحراء قاطبة، والحقيقة البيولوچية المعروفة عن عنف الجماع بين الجمل وإناثه (لقد أشار أيتماتوف إلى هذا الموضوع بجملة من المشاهد والصور المتلاحقة فى روايته «ويطول اليوم أكثر من قرن»[٤٦]. ومن أجل حقن المشهد الصحراوى، وإثارته بعناصر تغريب عجائبية إضافية، وربما كان الأهم من كل هذا، قدرة المشهد السابق على الاختزال التجسيدى لفكرة التناسل لدى الكائنات الحية كافة، فلو تمثل المشهد التناسلى السابق بواسطة أفعال بشرية لكان قد افتقد خاصيتى الشمول والعمق، ولكان قد خضع أيضاً لقابلية القراءة الواحدة، وخضع أيضاً لاعتباره تصويراً مفرداً لواقعة مفردة.

كانت الصحراء العربية، باتساعها الجغرافى وعمقها الزمنى التاريخى، مسرحاً لعدد كبير من قصص العشق التراثية التى بلغت حدوداً متطرفة فى الوله الذى بلغ أحياناً كثيرة حدود الحرمان التفجعى، والتراث الشعرى العربى غنى بأمثلة كثيرة التداول والشيوع إلى يومنا هذا، وإلى درجة إعفائنا من الإشارة إليها بأسمائها، وفى الصحراء أيضاً تكثر حالات «الموت عشقاً» أى ذبح المرأة، وأحياناً ذبح الرجل، بسبب اجتراح الممارسة الجنسية «غير الرسمية» وربما كانت الصحراء «العربية تحديداً» المنطلق الأول لاعتماد الذبح بمعناه الحرفى عقوبة لهذه الممارسة، والانسياق وراء مناقشة الفكرة يخرج البحث عن موضوعه.

لذلك، لابد من العودة إلى صحراء صبرى موسى التى جعل شاطئها المطل على البحر الأحمر مسرحاً مارس فيه القادمون من القاهرة بصحبة الملك طقساً تعهرياً من المضاجعة الجماعية، إذ أقبل كل رجل على أقرب امرأة إليه وألقاها على الرمال بعد أن كانوا قد أجبروا ـ بمباركة الملك ـ عبد ربه كريشاب، الصياد العجوز المسكين على ممارسة الجنس مع حيوان برمائى كريه المنظر يسمونه فى تلك المنطقة من الصحراء «عروس البحر»، بتعبير صبرى موسى: «بذرة الفجيعة الأولى تولد فى بطن المكان»[٤٧]. وكان المشهد الجنسى فى تعهره شبيهاً ببعض المشاهد السينمائية المبتذلة فى بعض أفلام الجنس الرخيص ، وكان فى وحشيته، وبدائيته وعريه، أمام فكرته الجوهرية شبيهاً بمشهد إناث الإبل الميتة من عنف الجماع.

والمكان الصحراوى لم يوظفه صبرى موسى لاستثارة الشهوات الشبقية المجنونة، وإطلاقها حتى حدودها القصوى فحسب، لقد استخدمه أيضاً لوظيفة معاكسة، استخدمه لقتل هذه الشهوات بدنياً ونفسياً، فكما يستطيع المكان الصحراوى تفجير الشهوات وتأجيجها، فإنه يستطيع أيضاً قتلها ودفنها، وباستخدام قدرة المكان على خلق الحالتين المتناقضتين، وتحريكهما وتحريضهما إلى مطلقاتهما القصوى (الموت من عنف الجماع، وكبت الشهوة إلى درجة إماتتها). استطاع الكاتب أن يبث فى المكان دينامية داخلية ذاتية، قادرة على اختزال الفاعلية العاقلة المنسوبة للبشر وتنميتها عبر توزعها إلى مثنوياتها الضدية:

«عاش نيكولا تلك السنوات فى الصحراء لم يرتجف جسده خلالها بشهوة الجنس.. ما أعقل أن يختار الرهبان فى جبال تلك الصحراء صوامع عبادتهم... فلقد ساعده سكونها الصوفى المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف التقائى من أحمال الجسد الداخلية ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته»[٤٨].

لقد تعمد الكاتب أن يقطع سياق حديثه عن نيكولا بعبارة اعتراضية مدسوسة، ولم يحطها بخطين اعتراضيين صغيرين (ـ .....ـ) للصلة الوثيقة بين مضمونها، وسيرورة الحالة التصوفية التى انتابت نيكولا فى الصحراء فجاءت للتفسير من جانب أول، وأدت وظيفة بلاغية، بإشارتها إلى تلك الطاقة الروحية الهائلة التى امتلكها نيكولا بمساعدة عامل المكان من جانب ثان، ونسبته إلى مجموعة بشرية معروفة، ذات تحقق واقعى تاريخى من جانب ثالث. ونيكولا الذى كيف بدنه وفق قوانين الصحراء لم يكن وحيداً فى هذا الموقع، فبدو الصحراء «يدربون أجسادهم جيلاً بعد جيل على التلاؤم مع النظام الضارى الذى تفرضه الصحراء على من يختارها مكاناً لحياته» [٤٩].

ومن أجل أن يستكمل صبرى موسى رسم الملامح المتبقية لمظاهر التكاثر التناسلى، والإخصاب بمعانيه الأخرى، يتحدث عن نبات الصحراء العزيز الشحيح[٥٠]، ويرسم مشهداً جميلاً مفعماً بطقوس التعبد البدائى، وينتسب إلى شكل من أشكال الاحتفالات الموغلة فى القدم حين كان البدائيون يقدمون الأضاحى البشرية، وينثرون أشلاءها بين الكروم، ويصبغون بدمائها أوراق نباتاتهم التى كانت تصنع لهم ما يمكن أن يسمى «أمنهم الغذائى» لإخصابها ، وضمان عطاء مواسمها التالية. وفى هذه الصحراء نجد:

«نساء البدو المحجبات من الرأس إلى القدم، يطفن بالأشجار المتوحدة بين هذه الجبال فيكرّمنها ، ويقدمن لها نذور التقديس ويعلقن فى أغصانها المسامير والخرز، ويزينها بحبوب البقول وأباريق الزيت والنقود القديمة»[٥١].

فمنظر النساء بلباسهن المحجب (بكسر الجيم) يرتد بالموضوع إلى زمن موغل فى القدم، تتراءى نساؤه بهيئات شبحية، أو حلمية كابوسية، وطوافهن بالأشجار المتوحدة، يضيق مسار حركتهن اللولبية، التى أشرت إلى مثيلاتها فى مطلع الدراسة، ويوحى بأن رحلتهن التطويفية قد ابتدأت منذ أزمنة سحيقة، وأن سيرها باتجاه المستقبل لا يغير طبيعتها الدورانية، ولايشكل مثولهن فى تلك البرهة الروائية أكثر من إطلالة عابرة على رحلة أزلية فى مكان أزلى، والطواف والتكريم، ونذور التقديس وأباريق الزيت، تعطى الطقس سمته التعبدية البدائية، وتعليق حبوب البقول يعنى الاحتفاء بفكرة البذرة إلى درجة التقديس، ووقف تكريم الأشجار، وتقديم النذور لإخصابها على النساء، وعلى النساء المحجبات تحديداً، يلقى على الجذر الجنسى للطقس غلالة ثقافية تاريخية واضحة، وتأكيد قيام الغلالة بحجب الأماكن البؤرية للاستثارة الجسدية الجنسية، لا يعنى انعدام المحجوب ومواته، إنما يؤكد وجوده، بل وجوده المتأجج بطريقة فذة. والغلالة مادية متجسدة فى «الحجاب» وثقافية اجتماعية تبرز فى تحرير الطقس البدائى الصريح وتلطيفه، والسمو به إلى آفاق التصعيد التجريدى والترميز كاستبدال القربان البشرى بالخروف فى قصة إبراهيم الخليل. ومن المرجح بالنسبة للشاهد السابق، أن يكون دور النساء فى ممارسة الطقس التعبدى للأشجار منحدراً أساساً من دورهن فى كهانة المعابد القديمة، وقيامهن آنذاك بأشكال مختلفة من الممارسة الجنسية المقدسة، ضمن ما يدعى بالبغاء المقدس[٥٢] . مع ملاحظة أن خلو الحياة الصحراوية المصرية من نساء محجبات يمارسن الطقس المذكور، أو عدم الخلو، لايقلل من أهمية الصلة بين الطقس المشار إليه فى الرواية والطقس القديم، فالذى يعنينا هو الواقع التخييلى الذى يعقد صلاته عبر أنماط التواشجات الثقافية المختلفة أكثر مما يفعل ذلك عبر الوقائع والحياة؛ «فالشكل الأدبى لا يمكن أن يأتى من الحياة فهو يأتى فقط من التراث الأدبى»[٥٣].

تقنيات رسم المكان:

تختصر رحلة نيكولا «بطل الرواية»، من موطنه الأصلى فى روسيا إلى جبل الدرهيب، مجمل عناصر التوصيف الجغرافى لفضاء الرواية. لقد أراد صبرى موسى لروايته المكانية هذه أن تنفتح على العالم، برغم اتجاه مساراتها نحو الدواخل الأكثر تحديداً وضيقاً بالمعنيين المكانى والإنسانى، والدليل يتجسد فى سعى الكاتب المستمر إلى حشد عدد كبير من الفضاءات لاحتضان أحداث روايته. والصحراء، برغم اتساعها الهائل، لم يشأ لها الكاتب أن تستأثر بكامل فضاء هذه الرواية المكانية فنسب ولادة نيكولا إلى روسيا[٥٤] ، وجعله يطوف بأوروبا، وحول البحر المتوسط قبل أن يأتى إلى مصر وصحرائها الشرقية[٥٥]. إن مركزة الأحداث حول نيكولا (الأوروبى الشرقى الغريب) تشكل أرضية صالحة لنمو جملة من التساؤلات، تشكل الإجابة عنها عنصراً رئيساً من العناصر التى أعطت الرواية جمالها، وبراعتها التقنية، وأهميتها الخاصة، باعتبارها رواية مكانية جديدة أولاً، ورواية إنسانية عميقة ملأى بالقيم والشخصيات والمواقف الفكرية ـ الجمالية من العالم والإنسان ثانياً.

هذه التساؤلات يمكن مركزتها حول اختيار نيكولا الغريب عن المكان، ليعكس أبعاد المكان المرئية والباطنية، وتفاصيله، وجملة الفضاءات والمناخات التى ينشرها. وبصياغة أكثر تحديداً، لماذا اختار الكاتب بطلاً غريباً للعيش فى غير موطنه، ولم يقع الاختيار على بطل منتم منذ مولده إلى صلب المكان، وأقدر على كشف خباياه وعكس روحه؟ فى النقط التالية سأحاول تقديم ما يمكن أن يفسر هذا الاختيار:

١ـ فنية الإدهاش، أو إدهاشية الفن:

منذ البداية، وقبل الدخول فى عالم الرواية، يضعنا الكاتب أمام مكان مدهش (لقد أدهشه أولاً فكتب

روايتـه)، وبصحبـة بطل «كـانت فـاجعتـه فى كـثـرة اندهاشــه»[٥٦]، وقـدم رواية «مـدهشـة» تدعـو قـراءها للانضـمـام إلى أجواء الاندهاش. وفى هذا الإطار يفـقـد المكان قـدرته على إدهاش أبنائه الأصليين، إن أشـد الأماكن غرابة وإدهاشاً للغرباء، لا تدهش أبناءها غالباً، وإنما يتعاملون معها بطبيعية مطلقة، كما يتعامل جميع البشر فى كل زمان ومكان مع مواطنهم الطبيعية الأولى، ولذلك لابد من تقـديم المكان القـابل للإدهاش بعيـون غريبة قابلة للاندهاش.

الصـحراء مكان مـدهش دون شك، وهى مـدهشـة حتى لأبنائها فى بعض الأحيان، فكيف يكون الأمر مع أوروبى غـريب مـرهف الإحـسـاس، مـفـجـوع بكثـرة الاندهاش: «ذلك الخواجة الجديد يتأرجح فوق الجمل مبهوراً كطفل وهو يلاقى الصحراء لأول مرة»[٥٧].

٢ـ إخراج المكان من عزلته وربطه بالعالم:

لقـد جاء نيكولا إلى الصـحراء، محـمـلاً بالعـالم، الذى خبره وطاف فيه، وسرق منه المعرفة، وبذلك تحلق العـالم حـول الصـحـراء، ليس من أجل أن يغلقـهـا، وإنما من أجل أن تكون بؤرته «المكانيـة الإدهاشيـة»، فـتـبـادل العالم والصحراء علاقة الانتساب والاحتواء (الصحراء انتسبت والعالم احتوى) وعلاقة الدوران بالنواة (العالم يدور والصـحـراء نواة). برغم اتسـاع الفـيـافى والأمـاكـن الصـحـراوية الفـارغـة التى تشكل بطبيـعـتـهـا عـامل عـزل جغرافى بيئى طبيعى، وبشرى ثقافى، فإن مجىء نيكولا من بيئة طبيعية وحضارية أخرى، وثقـافة أخرى، كسـر حواجز العزلة المضروبة حول المكان، بينما لو ارتحل ابن الصحراء إلى الخارج، لما استطاعت رحلته أن تكسـر عزلة المكان الصحراوى. فالمعزول فى هذه الحالة يظل معزولاً، حتى لو نزح عنه بعض أبنائه أو معظمـهم، بالإضافة إلى عجـز الفـرد المرتحل عن إحـداث التـفـاعل الشـامل بين مكان الانطلاق ومكان الارتحـال، بسـبب قـدرة المكان الأوسع (العـــالم) على ابتـــلاع الأصـــغـــر (المكان الصحراوى) وبسبب عجز المرتحل عجزاً موضوعياً عن إحداث تغيير ذى شأن فى الأمكنة التى يرتحل إليـهـا، وخصوصاً إذا كانت تنتمى إلى حضارة أكثر تقدماً، فقد عجز «مصطفى سعيد» فى (موسم الهجرة إلى الشمال) عن إحداث أى تغيير فى أمكنته الأوروبية، باستثناء غرفته الخاصة التى سماها فى الراوية «وكراً للأكاذيب»[٥٨]، واضطر إلى القيام برحلة أخرى معاكسة، من أوروبا إلى قـريتـه فى السـودان، من العـالم الخـارجى إلى الصـحـراء السودانية التى يخترقها نهر النيل، وكان قدومه مماثلاً، فى نقـاط كـثـيـرة، لقـدوم أى أوروبى آخـر منتم لحـضـارتـه الأوروبيــة[٥٩]، وفى تلك القرية الصغيرة على ضفـاف النيل استطاع أن يحدث تغييراً تفاعلياً حقيقياً بين القرية والعالم المتقدم (أنشأ جمعية، ونظم عمليات الرى)[٦٠]. بينما استطاع نيكولا (الفردى بمعان كثيرة) عبر رحلته من الخـارج (أوروبا) إلى الداخل (الصحراء المصرية) أن يحدث تغـييـراً تفـاعليـاً سـاطعـاً فى المكان (ثقب باطن الدرهيب)، واستخراج الذهب من جبل السكّرى، وأنشأ فى تلك الصـحراء مدينة حـقيـقيـة كـان ينوى أن تكون «مدينة تليق بملك حقيقى»[٦٢]، و«فتح فى الصحراء منجماً، كان مهملاً ومهجوراً، وأقام حول المنجم مدينة سكنيـة من الخـشب مجـهـزة بنظام يكفل انتظام العـمل ونموه وأقام للمـدينة ميناء على البحر يرفع عنهـا سحابة العزلة وفكرتها»[٦٣].

٣ـ إعطاء المكان دوره البؤرى بارتحال الغرباء إليه:

فالمكان عاجز عن تحقيق البؤرية حيال العالم، حين يظل مجرد مرتع لأبنائه، لكنه يصبح مركزاً حين يصبح قبلة المرتحلين إليـه من الأمكنة البـعـيـدة، أياً كـان سـبب الارتحـال وأيا كـان هدفـه، فـقـد سبق نيكولا إلى المكان أشخاص كثيرون «غربيون حمر الوجوه وخواجات جاءوا

من وراء البحر الكبير المالح»(٦٤). وحتى لا يكون قدوم نيكولا قدوماً فردياً بحتاً، يقطع عن المكان سبل استمرارية اتصاله بالخارج، وينزع عنه خاصيته البؤرية، جعله يأتى مسبوقاً بأفواج متتالية من القادمين، تضافرت أمواج قدومهم لتهيئ المكان من أجل أن يصير مركزاً، فقد:

«دخلت الصحراء قافلة تضم عدداً من الخواجات والبكوات والمهندسين، تحفها كوكبة من هجانة سلاح الحدود مسلحة بالبنادق والسياط ...

.. ثم ذهبوا جميعاً عن الصحراء، وغابوا حولاً آخر جاءت بعده قافلة ثانية محملة بالمعدات وبدأت تنقب داخل هذه الجبال كأنها تبحث عن كنز» .

٣ـ الحفاظ على مسارات الرواية باتجاه البواطن:

الارتحال الدائم فى الرواية باتجاه المناطق الأكثر عمقاً وإظلاما فى المستويين المكانى (أعماق الصحراء وأعماق الدرهيب) والإنسانى (أعماق الشخصيات الرئيسية والثانوية فى الرواية) من أبرز ما أعطى الرواية خصوصيتها، وأفعمها بالعمق والجمال والسبيل إلى تحقيق هذا الارتحال وشحنه بالعنف والإدهاش، واستعار رغبة التحقيق والكشف الذى سيكون معدوماً إذا حاولته شخصية ذات انفعال مسطح بالأشياء والمكان، فكان لابد من استقدام نيكولا من روسيا، ليمركز مسارات الارتحال كافة حول ارتحاله من الخارج إلى الداخل. وهنا لابد من الإشارة إلى إشكالية مفهوم الداخل والخارج بين روسيا ومصر، وجواز تبادل المواقع؛ فمصر ـ الداخل هى خارج بالنسبة لروسيا ونيكولا المهاجر منها، لكنها تصبح داخلاً حين يقطع نيكولا سبل انفصاله عنها، وتصبح أكثر تعييناً عندما تصبح داخلاً روائياً، ويمكن توضيح العلاقة بين مصر الداخل ـ الخارج وروسيا الخارج ـ الداخل وجواز تبادل المواقع بالترسيمة التالية:

روسيا
خارج ـ داخل

الاتجاه المحتمل لرحلة نيكولا المعكوسة التى تطرح إمكان تبادل المواقع، وراهنية إشكالها.

الاتجاه المتحقق لرحلة نيكولا

مصر
داخل ـ خارج

شكل رقم (١)

وكذلك، كان لابد من شحن نيكولا بجنون الارتحال، ومقادير كبيرة من النمو الروحى، والعمق الثقافى المصطبغ بمقادير كبيرة أيضاً من الإشكالية واللايقين؛ فنيكولا مهاجر روسى، لم تكن قطيعته المعتقدية مع الثورة الاشتراكية فى روسيا سبباً وحيداً لهجرته، لقد قدمه الكاتب على أنه مسكون بهاجس الارتحال إلى درجة الهوس، فلم تستطع روابط الأسرة أن تشده إلى أى مكان سابق: «كانت خطابات أخويه قد فقدت طريقها إليه فلم تعد تستطيع متابعته فى تلك الهجرة الدائمة»(٦٥) ، وبرغم جميع الجهود التى بذلتها زوجه فى إيطاليا لإقامته قربها، فقد واصل الارتحال دون أن يتمكن دفء الأسرة الصغيرة (الزوجة والطفلة) من اجتذابه إليه: «قالت له القوقازية: سأكررك يا نيكولا وأسمرك فى الأرض بهذا التكرار.. ولن أجعلك قادراً على هذا التحليق المستمر من مكان إلى مكان»(٦٦). لقد جاوزت محاولات زوجه القوقازية «إيليا الكبرى» الحدود الطبيعية للزوجة الزاغبة فى استمرار التصاقها بزوجها، جسدياً ونفسياً واجتماعياً، إلى درجة أنها اعتبرت نيكولا ومنعه عن الارتحال قضيتها الخاصة التى امتلأت بها إلى درجة الهجس بتكرار نيكولا وإعادة صياغته من جديد. لكن نيكولا فى علاقاته مع اللوائى أحبهن، وأبرزهن القوقازية، كان:

«دائمــاً يحلم مع كل منهن بحب نادر وتفاهم يبلغ حد الكمال، لدرجة أن يكون بإمكانهما التحليق معاً فى سماء الأمكنة جميعاً، التحليق الدائم، وليس الانزواء فى براثن دفء مكان واحد وأمنه وراحته»[٦٧].

فاستطاع نيكولا أن يغادر دفء هذه البراثن لكنه غادر البراثن وحيداً لأن «جناحين أكثر حرية وانطلاقاً من أربعة أجنحة»[٦٨]. واستخدام البراثن للمكان، والأجنحة للارتحال، أعطى الارتحال شكل الهرب، بكل ما يحمله الهرب من محمولات نفسية متضاربة، كالخوف واحتدام الرغبة بالخلاص، والاندفاع العنيف صوب شطآن النجاة.

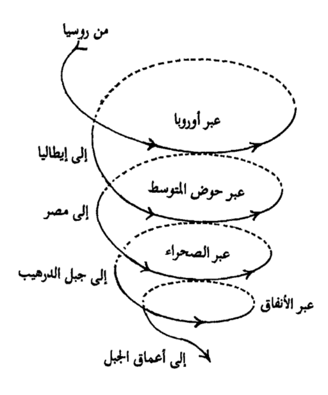
إن هذه المتابعة المنفصلة لنيكولا المسكون بهاجس الترحال، تخلق الأرضية المناسبة لاستنبات العناصر الإدهاشية فى المكان القادم، المكان ـ البؤرة، لقد عجزت أوروبا المتحضرة، وإيطاليا الجميلة عن استيعابه مكانياً وروحياً، وعجزت زوجه عن أن تكرره وتستبقيه شريكاً تقتسم معه حياتها الداخلية والخارجية فقد كان «جسده وروحه تحلق بعيداً متطلعة إلى أمكنة جديدة»[٦٩]. إن عجز الأمكنة عن استبقاء نيكولا، وقدرة الصحراء على فعل ذلك، يعطيها قيمتها البؤروية من حيث هى مكان اختارته مجموعة بشرية صغيرة متناقضة «لاستثمار وجـــودها»[٧٠]، ويعطيها قيمتها الجمالية الإدهاشية باعتبارها مكاناً فنياً استطاع استقطاب أحداث الرواية وفضاءاتها ومناخاتها المختلفة.

واستـقـدام نيكولا المسكون بهـاجس الارتحـال الباحث عن تحرر «شبه كامل من المكان»[٧١] من أوروبا إلى الصحراء المغلقة، لم يكتف بإعطاء المكان الصحراوى قيمته البؤروية فقط، بل أعطى الرحلة سمتها الاستكشافية الاختراقية، ووجهها باتجاه البواطن الإنسانية والمكانية الأعمق فالأعمق، ومركز حولها بقية الارتحالات والمسارات. لقد كانت الصحراء قبل نيكولا مغلقة لايعرفها سوى أهلها الذين توارثوا العيش فيها منذ آلاف السنين: «كانت الجبال منطوية على أسرارها والصحراء غامضة مغلقة عل سكانها من قبائل البجاة»[٧٢]، فجاءت رحلة نيكولا الذى عجزت الأمكنة الأخرى عن استيعابه ودفعه إلى الاستقرار، لبسط الانطواء، وفتح المغلق واستجلاء الغموض، وما كان لها أن تفعل ذلك، لولم تنطلق من مكان بعيد، كان يفور بنزاعات إيديولوجية ومعتقدية عنيفة، (الثورة الاشتراكية فى روسيا)، ولو لم تتم عبر شخصية مفعمة بالحساسية والغنى الروحى، المترافق بقلق الانتماء، وإشكالية اليقين.

٥ ـ حشد الأمكنة:

من الصعب تكريس رواية مكانية لتقويم مكان واحد، ومن الصعب أيضاً أن يكتسب المكان فرادته، وخصوصيته، ما لم ننطلق إليه من أمكنة أخرى، وقد استطاع الكاتب فعل ذلك باستقدام نيكولا من روسيا، فاستقدامه من روسيا المضطرمة بأحداث ثورتها جعله يطوف بكل أوروبا، وأوروبا فى بدايات القرن العشرين كانت لا تزال مركزاً بؤرياً للحضارة المعاصرة ثقافياً واقتصادياً وعسكرياً وسياسياً، العالم الجديد بمعناه السياسى المعاصر(الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى) كان لايزال على الهامش، ووقوفه بإيطاليا، مكنه من الإطلالة على حوض البحر الأبيض المتوسط، ومجيئه إلى مصر، وإلى جنوب شرق صحرائها الشرقية، مركزه فى مكان يلتقى فيه العالمان الآسيوى والأفريقى، بالمعنيين الجغرافى المكانى، والثقافى الحضارى. إن رحلة نيكولا ترسم مساراً حلزونياً مخروطياً، يمضى من الخارج إلى الداخل، ومن السطح إلى العمق، ويمكن تمثيله بالشكل رقم (٢).

ولم يكن حشد الأمكنة فى الرواية حشداً توصيفياً تجاورياً، يكتفى بالوصف وتقديم المعرفة المباشرة المسطحة، لقد تضافر احتشاد الأمكنة لتكوين الشخصية الروائية لنيكولا، بعمقه الروحى، ورهافته وثقافته المتنوعة



الشمولية والعميقة، واستطاع حشد الأمكنة أن يقدم حشدا موازيا للتنوع المذهبى والقومى. لقد احتشد البشر بمذاهبهم الكبرى لزحم القسم المائى من سطح الكرة الأرضية فى (موبى ديك)، ممثلين على ظهر «الباقوطة» تمثيلاً يكاد يكون متناسباً مع فعاليتهم الحضارية فى العصر المصطبغ بوجهة نظر الكاتب بالتأكيد، فتمثلت المسيحية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافى التوراتى بإطلاق الأسماء اليهودية على الشخصيات المسيحية «أخاب، إرميا، إيليا» وتمثل التقاء المسيحية ـ اليهودية بالإسلام عبر اسم الراوى «إسماعيل» والتقاء الإسلام بالبوذية والمجوسية فى اسم «فيض الله» وجماعته من المجدّفين، وتمثلت الوثنية وبقاياها التى أريد لها حصر التفاعل مع المسيحية باسم «كويكوج»، وانتمى الموجودون على ظهر «الباقوطة» إلى معظم بقاع الأرض الجغرافية (المسيحيون والتوراتيون إلى أوروبا وأمريكا، والمسلمون والمجوس والبوذيون إلى آسيا، والوثنيون لأفريقيا والنهايات الجنوبية للعالم الجديد) (٧٣)، فاستطاع هذا التنوع أن يعطى (موبى ديك) قابليتها المميزة لعدد كبير من القراءات والتفسيرات والتأويلات، يضيق مجالنا الراهن عن استعراضها.

وفى (فساد الأمكنة) تم حشد الأمكنة لحشد التنوع البشرى (الدينى، الثقافى، القومى) ووضعه فى فراغ الصحراء الهائل، بغية زحمه وتحريكه، فتمثلت المسيحية الأرثوذكسية الأوروبية المتعرضة لاجتياحات الأفكار والإيديولوچيات الجديدة بنيكولا الروسى، شبه الهارب من التغيير الجديد، وتمثلت الكاثوليكية الغربية بماريو الإيطالى الباحث عن الثروة واقتناص فرص استعمار العالم الفقير، والمسيحية العربية ـ القبطية بالخواجة أنطوان، وحضر الإسلام عبر الشيخ على، والبدو والإطار العام المرسوم ببقية سكان المنطقة، وحضرت الطرق الصوفية الإسلامية بضريح الشاذلى وحجيج مريديه إليه (٧٤)، وحضرت بقايا الوثنية بجد القبائل الصحراوية من خلال اسمه الغريب «كوكالوانكا» وسلوكه الغريب وطريقته فى التعبد(٧٥) . ولم يغفل حشد الأمكنة عن حشد آخر للقوميات، فنيكولا روسى، وإيليا الكبرى قوقازية، وماريو إيطالى، والمصريون كثيرون والبدو كثيرون أيضاً، ولا يستطيع المصريون إغماض العين عن الأصل الألبانى للملك.

أبعاد المكان الصحراوى فى الراوية:

(أ) البعد الجغرافى

لقد تحدد المكان باسمه وموقعه على الخريطة، تحديداً خرج عن صيغة التعيين العلمى البارد واتخذ فى بداية الرواية طابع القص الاستكشافى، الذى يحافظ على فنية الرواية وتقرير الحقائق العلمية والمعرفية فى آن، فيدعونا الكاتب فى الصفحات الأولى من الرواية لمرافقة إحدى القوافل القادمة إلى الصحراء بقصد الاستطلاع ورسم الخرائط، عندما أحاطت ببعض البدو :

«وأخـذت منهم بعـضـاً كـأدلاء لهـا بين الجبـال.. ثم مـضت تقـيس هذه الجبـال وتفحصها وتسألهم عن أسمائها وتسجل هذا كله فى أوراقها على مدى حول»(٧٦).

وبشكل عام يمكن تسجيل تعامل الكاتب مع الأبعاد الجغرافية لمكانه الفنى وفق النقاط التسلسلية التالية:

١ـ تحديد إطاره الخارجى المحيط به، وذكر تخومه بصيغة فنية بعيدة عن أسلوب التقرير العلمى الجاف، فمكانه (مصر) يطل على البحرين الأحمر والأبيض المتوسط، ويقع فى المجال الجغرافى الأفريقى البحت بين جزيرة العرب وليبيا؛ وحوض البحر المتوسط «مكان من الأرض معبأ باليود، يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض»(٧٧)، وشمس أفريقيا ظلت تشوى المهاجرين تحتها خمسة آلاف سنة: «إن خمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة.. كفيلة بأن تحرق جلدك وتصبغة بلون البن الغامق»(٧٨). ولم ينظر الكاتب إلى جبل الدرهيب فى جنوب شرق الصحراء المصرية الشرقية من جزيرة العرب شرقاً وليبيا غرباً فقط، لقد نظر إليه أيضاً من المجال الكونى الفسيح:

«يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلى الخفيف مطلاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشترى فى الغرب يتأرجح بعيداً فوق سماء ليبيا.. فيسبح عقل نيكولا فى الملكوت»(٧٩).

ولا يخرج الوصف الجغرافى لمصر أيضاً عن هذا الإطار الفنى الجميل فيأتى وصفها بلسان ماريو صديق نيكولا:

«وكان صديقه يلوح له بأرض عظيمة ذات تاريخ حافل، يشقها نهر النيل ويمتد بها إلى حافة البحر قادماً من صحارى هائلة، بها جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن.. أرض لا يحكمها أهلها.. ينزح إليها كل راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال العظيمة التى لا يملكها حتى الآن أحد»(٨٠).

لابد فى مجال التعقيب المختصر على هذا الشاهد أن نلاحظ همود التوتر الفنى فى نصفه الثانى، وغياب التصوير البلاغى، والاكتفاء باستخدام عبارات صحافية باهتة جمالياً، وربما كان مضمونها العاكس لشراهة المستثمر الأوروبى وتفكيره المستثار بأحلام الثروة(٨١) يعطيها من الإثارة ما يعوضها عن افتقاد فنية التعبير.

٢ـ تحديد المنطقة الأقل اتساعاً بأسمائها الجغرافية. لقد أشرت إلى أن مسارات الرواية تتحرك فى دوائر حلزونية مخروطية، وتضيق الدائرة باقتراب المسار من بؤرته، وكلما ضاقت الدائرة كثرت التفاصيل، وتكاثفت المشاهد، فتزدحم الرواية بأسماء المناطق والجبال المحيطة بجبل الدرهيب «جبل شلاتين، جبل الأبرق، جبال زرقة النعام، وادى الجمال، جبال السكرى و حماطة، وأبو غصون، وسميكوكى، وجبل مصرار، وخليج بناس، وجبل علبة... إلخ» (٨٢).

٣ ـ الحديث عن جبل الدرهيب بشكله الهلالى، وقممه الخادعة المتزلجة، ذات الرؤوس المدببة الحادة كالإبر. وأشار الكاتب إلى ارتفاعه، ووقوعه على مقربة من رأس بناس على البحر الأحمر، وتحدث عن تكوين الجبل من صخور البازلت والجرانيت والأحجار الجيرية، والبحرية المتكلسة التى «تشكل وهاداً أحياناً وتلالاً أحياناً»(٨٣)، وتحدث طويلاً عن باطنه وأنفاقه المتوزعة فى ثلاث طبقات، وتحدث عن غناه بخامة التلك ذات القوام الشمعى، وكيفية توزّعها داخل الجبل فى عروق(٨٤)، وتحدث أيضا عن الفروق الهائلة بين درجات الحرارة

نهاراً وليلاً، ففى النهار « تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهى الخبز»[٨٥]، وفى الليل «يتحول الحر اللافح إلى نسيم لافح ثم إلى برد لافح.... فيحضر نيكولا بطانية ويلتف بها ويقبع مسنداً ظهره إلى صخور الدرهيب التى بدأت فى التثلج»[٨٦]، وتحدث أيضا عن فعل الحتّ فى الجبال، وتحدث عن غناها بالثروات والمعادن، فقد استخرج من جوف السكرى سبيكة من الذهب، وتحدث عن:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بمكانها فى هذه الصحراء منذ وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها، فتتشكل وتتحول، وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن»[٨٧].

٤ ـ الإطلالة على الصحراء من الدرهيب: لم يكف نيكولا عن الترحال بعد وصوله إلى الدرهيب، فانتهاء الرحلة الحلزونية إلى أحد الأعماق لم يعن فى الراوية التوقف والانغلاق، بل كان التوقف محطة استراحة لبدء رحلة جديدة، فقد ترك السكرى، ليبحث عن إيسا إثر اختفاء سبيكة الذهب[٨٨]، وارتحل بصحبته على ظهور الجمال إلى جبل علبة[٨٩]، وسافر إلى القاهرة للقاء زوجه[٩٠]، وغادر الدرهيب آخر مرة ليضع رضيع ابنته على إحدى القمم طعاماً للضباع والذئاب، وفى هذه الارتحالات، من البؤرة وإليها، تم تصوير الصحراء تصويراً جمالياً، لم يغفل الحقائق الجغرافية، برغم عدم انطلاقه منها، وبرغم عدم إعطائها وزنها المعرفى الذى يمكن أن يقتحم النص ويثقله بما يقع خارج الفن، فقرص الشمس فى الشروق الصحراوى يوحى لمشاهده بإمكان القبض عليه، و«دروب الصحراء الفسيحة مفتوحة على الخطر طوال الوقت»[٩١]، ورمال الصحراء ملأى بحصى دقيق «من الاسبستوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة والقواقع المهشمة من مليون ألف عام»[٩٢]، والشمس الصحراوية حين تكون فى كبد السماء تمنع الصقور عن الطيران بسبب ضراوة حرارتها النارية الفظيعة: «الشمس تصبغ الفناء أمام البيوت بضوئها النارى فيبدو التراب والرمل رماد احتراق صخور هذا الفناء بذلك الضوء النارى»[٩٣]، وخرائط الصحراء تغطى الجدران الخشبية فى غرفة نيكولا[٩٤]، ولا يكف نيكولا طوال وجوده فى الدرهيب من الوقوف على الحواف الجهنمية[٩٥] والإطلال على «بحر الرمال الساكن، فينقبض قلبه لسكونه الرمادى الموحش وتناهى إلى سمعه عواء الضباع »[٩٦].

وفى ضياع نيكولا فى الصحراء، أفرد الكاتب فقرة طويلة نسبياً للحديث عن السراب من حيث هو ظاهرة طبيعية فى الصحراء، تزخر بعدد كبير من المحمولات النفسية والبدنية، والكابوسية، والحلمية، بالإضافة إلى أن القدرة الخاصة التى يملكها السراب على التخييلية الشديدة، وإيهام مشاهده بحقيقيته إلى درجة التصديق المميت، تجعله على صلة مشابهة مع الفن تقرب حد الاتحاد، فى جعل المتعامل معه محصوراً ضمن نطاق محمولاته التخييلية، بما يكفى لاستلابه، فالسراب يخلق واقعاً وهمياً، يقسر مشاهده على تصديقه، والفن يخلق واقعاً تخييلياً، من مقاييس جودته قدرته على أسر المتعامل معه للبقاء فى أجوائه:

«فى الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال .. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات، ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتتحرك.

فحاول أن يكشف اللغز الذى تحويه هذه الظلال فيجعلها تبدو قبباً ومآذن ذات مرة.. ونافورات مرة أخرى بل وأخطر من هذا أن تجعل ذلك الذى يراها يصدقها»[٩٧].

٥ ـ الحياة الاجتماعية فى الصحراء: قلما يعمد الفنان إلى إثقال عمله الفنى بعناصر معرفية مباشرة بغية إبقاء عمله ضمن نطاق الفن، ومنعه من الانضواء تحت أنساق معرفية أخرى، ولكن العمل الفنى أيا كان جنسه (تشكيل، موسيقى، شعر، رواية...) يشكل بطبيعته نمطاً معرفياً ما، ويتضمن جملة من المعارف الأخرى التى لاتنتسب بالضرورة إلى النمط نفسه الذى ينتسب إليه. فما أكثر ما يتم اعتماد الفن ـ بتشكلاته وتفرعاته المختلفة عبر القرون ـ واحداً من المصادر الرئيسة لإنشاء علوم أخرى، كالتاريخ والجغرافيا والتاريخ الطبيعى، وعلم الاجتماع وغير ذلك..، وأحياناً يبالغ الفنان فى محاولة تنقية عمله من «الشوائب المعرفية» لتأكيد نسبته إلى «الفن الخالص» وقد:

«يقسم على أنه لم يسع إلى إعطائنا أية معارف، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية، حتى لو كان هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلى قانط»[٩٨].

و(فساد الأمكنة) برغم ابتعادها عن أسلوب التقرير المعرفى، تكاد تكون موسوعة صغيرة عن الصحراء، إذا نظرنا إليها من زاوية «القيم المعرفية».

لا يطيل صبرى موسى حديثه عن أبناء القبائل الذين «ظلوا لاصقين بصخور هذه الجبال فى إصرار يتكاثرون فيها وينقسمون إلى فروع وقبائل» [٩٩]، ولاأستطيع الاطمئنان إلى ما نسبه لهم من أصل قوقازى ينحدرون منه، لتفسير جمال قسماتهم وروعة تناسقها، وما لون البن الغامق الذى يصبغهم سوى نتاج حتمى «لخمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة»[١٠٠]. والمهم أننا لسنا فى معرض تقييم معلومات الكاتب عن الأصل العرقى لقبائل الصحراء، فمن الواضح أنه يضيفهم لملء مكانه الصحراوى بالمزيد من عناصر الإثارة التى تسير بالمكان إلى وجهته العجائبية، ابتداء من الأسماء الغريبة «كوكالوانكا، إيسا، كريشاب» ومروراً بامتحان المشى على الجمر، لتجريم المذنب أو تبرئة البرىء[١٠١]، ومناداة الضائعين عبر الصراخ بأسمائهم فى الآبار للتأكد من موتهم أو بقائهم[١٠٢]، والحج السنوى إلى ضريح الشاذلى، وقصد كوكالوانكا لإطلاعه على همومهم واستخارته فيما يفعلون، وانتهاء بطقس تكريم الأشجار المتوحدة.

وإلى جانب الحديث عما يهم البحث فى «عجائبية القبائل» من عادات «عجائبية» يتحدث أيضاً عن عادات أخرى، يتقاسمها معظم سكان الصحارى، إن لم يكن كلهم، كإخضاع حياتهم لقانون صارم ودقيق، لكنه غير مكتوب يتوارثونه جيلاً بعد جيل[١٠٣]، واتصالهم بالعالم الخارجى عبر القوافل، وكأن حياتهم قوافل متتالية من الماضى السحيق إلى الآن:

«يمضون وقتهم هناك يرصدون الأُفق عساهم يلمحون القافلة وهى تعود .. يكون الجرمان قد أضناهم، والشوق إلى الأشياء القادمة من وراء عالمهم يحرك فضولهم حتى تجىء القافلة فيقيمون الأفراح داخل نفوسهم الشجاعة الصبورة ويطربون .. وتصبح الصحراء حضراً كاملاً إذا جاءت القافلة بالسجائر والعطور والبقول والحلاوة»[١٠٤].

(ب) البعد التاريخى

تقل التعيينات التاريخية المساهمة فى صنع مكان (فساد الأمكنة)، فالصحراء العربية، برغم ازدحامها بكمية كبيرة من التاريخ، وبسبب طبيعتها الجغرافية، وتركيبها الجيولوجى، تعجز عن الاحتفاظ بتوضعاته المادية المكانية، كالمدن الأثرية، ومخلفات المعارك والمدافن، وما شابه ذلك. لاشك فى أننا نقع على مدن أثرية قديمة ما زالت قائمة حتى الآن، كتدمر وبقايا سد

مأرب، لكن المساحة الشاسعة من الصحراء العربية في شبه الجزيرة العربية وفي الصحراء الكبرى تكاد تكون مقفرة من هذه المدن، فضلاً عن أن تدمر ومدن اليمن تقع على تخوم الصحراء وفي أقاليم مناخية وجيولوجية وتضاريسية، تخرج عن المفهوم الكامل للصحراء، وتنتسب إلى البوادى ومناطق الجفاف، فالصحراء هي المكان الأنسب لاندراس المدن وأماكن العيش القديم إلى درجة الامّحاء، بسبب تكوينها الجيولوجي المناخي: «الرمال والرياح العنيفة» أولا، وبسبب من هجرة السكان الدائمة عنها ثانياً، فبناء المدن على كثبان الرمال، يعنى بناء «مدن من ملح» على حد تعبير عبد الرحمن منيف، والمثال الذى عاصره القرن العشرون للتدليل على قدرة الصحراء الخاصة على ابتلاع ما يصنعه البشر على سطحها ، هو الامّحاء شبه الكامل ، لمواقع معارك العلمين في الصحراء المصرية ـ الليبية ، برغم الفترة الزمنية الضئيلة التى تفصلنا عنها ، وبرغم التقدم التقنى الكبير الذى عرفته الدول المتحاربة آنذاك ، والاتساع الجغرافي لرقعة المعارك، والكمية الهائلة للبشر والمعدات التى شهدتها تلك الفترة في تلك الصحراء .

ومع هذا ، لم يخل المكان في (فساد الأمكنة) من إشارات لفعل التاريخ في المكان ، أو لفعل المكان في التاريخ . وقد تم بث الإشارات في ثنايا المشاهد والأحداث بشكل يوحى بأنه أتى عرضياً، أو أتى نوعاً من أنواع استكمال الوحدة الفنية لذاتها ، لكيلا ينوء النص بإقحامها على سياقاته الفنية .

لقد نأى الكاتب بمكانه إلى عمق زمنى شديد الإيغال في القدم ، خلال نقله أقدام نيكولا على «حصى الأسبستوس والقواقع المهشمة منذ مليون ألف عام»[١٠٥]، واقترب من عصور التاريخ في «الهجرة المستمرة تحت شمس أفريقيا الحارة منذ خمسة آلاف سنة »[١٠٦] وارتد بوعى نيكولا إلى أيام موسى ، عندما كانت هذه الصحراء تسمى «أرض كوش» ونسب إليها تاريخاً عريقاً في التعدين بواسطة الأفعى البرونزية المنسوبة لموسى[١٠٧] ، وهناك أيضاً أطلال:

«مدينة بارنيس الأثرية التى بناها القيصر بطليموس الزمار من ألفي سنة تخليداً لابنته ذات الأصل الزنجى وأنقاض المدن القديمة في وادى شنشق ووادى سكيت والخريط عبر تلك الطرق القديمة التى كانت تقطعها جيوش الفراعنة القدامى والأباطرة الرومان»[١٠٨] .

وهناك أخيراً هذه الأحداث المتلاحقة ، التى نستطيع الاحتفاظ بمصداقها المرجعى ، بالنسبة للفترة المتعلقة بالاكتشافات المعاصرة في الصحراء، وتاريخ قدوم أحد أشكال الاستعمار الحديث، للتنقيب عن مكامن الثروات الباطنية واستخراجها ونهبها: «الذهب للأغراب ، ولأهل المكان ملء بطن أو بطنين»[١٠٩] .

وفي معرض الحديث عن التاريخ ، لابد من إثبات تحفظ يتعلق بالمحمولات المجازية والترميزية ، لما ذكره الكاتب من تحديدات تاريخية للفترات المغرقة في القدم، فالمهم أن تخدم التحديدات الرقمية فنية العمل ، وأن تكون جزءاً من هيكليته العامة ، بغضّ النظر عن مطلقية الدقة والصواب ، آخذاً في الحسبان ضرورة الابتعاد عن الافتراء على التاريخ ، والابتعاد عن تحميله مالا يحتمل.

(ج) البعدان الفيزيائى والهندسى:

قد يكون الحديث عن أبعاد هندسية وفيزيائية في الصحراء الشاسعة ضرباً من الترف الكتابى والإسهاب في تفاصيل وإيضاحات لاتحتملها (فساد الأمكنة)، غير أن هذه الدراسة تملك سببين لإثبات هذه الفقرة: الأول ـ استيفاء المكان لأبعاده استيفاء نظرياً وتطبيقياً، والثانى ـ وجود تضمينات هندسية وفيزيائية في رسم الأماكن ساهمت في إكساء المكان بعناصر تنويع جمالى إضافية.

فى البعد الهندسى الخاضع للقياس الموضوعى، لانجد ما يغنى الجانب الجمالى، إغناء عميقاً، باستثناء عمق الدرهيب، وتجاوز رقم الألف الذى أشرت إلى بعض محمولاته فى مطلع الدراسة، كما أننا نلمح إشارات أخرى تنتمى إلى فكرة الهندسة كاستخدام لفظة «ديكور» لوصف المكان البؤرى وتأطيره [110]، وما قامت به قافلة المستطلعين التى ضمت عدداً من المهندسين من قياسات وتسميات للصحراء ومواقعها، وكذلك ما ورد مضمراً أثناء حفر الدرهيب، وتحديد مسارات أنفاقه واتجاهاتها، وتحضير الخرائط والمصورات التى لابد منها قبل البدء بتنفيذ العمل، ولا يخفى ما تستلزمه هذه العمليات من فهم هندسى بحت للجبل، مكاناً فراغياً، ولابد أيضاً من التعامل معه تعاملاً هندسياً بحتاً، أثناء نقل المخططات إلى الواقع [111]، وأثناء تأمل المخططات على المائدة الهندسية، بالإضافة إلى استعارة بعض المفردات من عالم الهندسة أثناء وصف الدرهيب: «تقوس، دائرة، منتصف».

ولكن مع خصائص المكان الفيزيائية يختلف الأمر، فالصحراء تزخر بالظواهر الفيزيائية الفذة، وعند تعامل الحاسة الفيزيائية «العين» مع الظواهر الفيزيائية تنتج مقادير كبيرة من جماليات الإبصار، أو خدعه الإيهامية القاتلة.

هناك أولاً شروق الشمس فى الصحراء، وما يعطيه الجو الصحراوى الجاف الخالى من الرطوبة وعناصر الكثافة لقرص الشمس من نصوع لونى مدهش يجعل نيكولا «يحث بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة، ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً فى السماء»[112]. والشمس أثناء سطوعها الشديد، المترافق بقدرة الرمال والصخور على عكس ضوئها، تصنع إضاءة، تبلغ شدتها حدود التعمية الشاملة، فمن المعروف أن التحديق فى الضوء الشديد، كالعمى فى قدرته على حجب الرؤية، ومنع تبين الأشياء، فتتجسد بذلك الفكرة الذاهبة إلى أن التطرف الدرجىّ فى الشىء يتحول به إلى نقيضه كما فى مثالنا هذا؛ فملامح الجبل لا تظهر لهم خلال «الضوء الجارح الذى تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء»[113]، وعند الغروب يتحول الجبل بفعل انعكاس أشعة الغروب على صخوره إلى ينابيع ضوئية، تتدفق منها ألوان قوس قزح: «كانت الشمس تغرب على السفح الغربى للدرهيب فتكسر إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء، فتنبعث منها كل ألوان الطيف»[114]. لكن الظاهرة الفيزيائية الأكثر شهرة وانتشاراً، والأكثر قدرة على استلاب المشاهد وانتزاعه من نفسه وعالمه إلى عالم من الوهم المطلق، هى ظاهرة السراب، فالسراب ظاهر فيزيائية يقتصر وجودها على الصحارى، ومناطق الجفاف ذات القيظ الشديد الناجم عن التشمس الشديد وتحدث أثراً إيهامياً فى عين الرائى، يقبلها الوعى على أنها حقيقة، فى حالة الإعياء الشديد، فيكون السراب تحولاً نوعياً ناجماً عن تراكمات الشدة المتطرفة فى التشمس والإعياء والعطش، فالإيهام الفيزيائى يتضافر مع الحاجة العضوية البيولوچية لصنع عوالم ليست موجودة، والوعى يدرك أنها ليست موجودة، لكن حاجة الجسم الشديدة إلى الماء والراحة والظلال تفرض على الوعى تصديق وجودها، وتلزم الجسد بالسهر اللاهث وراءها:

«أنفاس الأرض التى تتكاثف تحت الشمس فتبدو كلما ابتعدوا عنها سراباً فأخذ نيكولا يحدق فى السراب..

.. فى الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال.. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتتحرك»[115].

الفيزياء هنا تغنى المشهد التخييلى إغناء كبيراً، مضيفة إليه ما يصعب استلهامه أو استيهامه من الواقع، إنها تحسن صنع مكان تخييلى إضافى وإعطائه بعداً إشكالياً وجمالياً آخر، بحيث يصبح من الممكن أن نطلق على السراب الروائى تخييل التخييل، ومن الممكن أيضاً إنشاء علاقة تواصلية بين مكانين تخييليين، تقارب العلاقة التواصلية بين نصين متجاورين «تجاوراً ترابطياً» داخل العمل الروائى ضمن ظاهرة ما يدعى بـ «التناص»، فيكتسب العمل الروائى من خلال ذلك أبعاداً رؤيوية وجمالية جديدة، وقابليات إضافية لتعدد الرؤى والقراءات. وبشكل عام، يمكن تمثيل السراب وعلاقته بالواقع والتخييل ضمن الشكل رقم (٣).

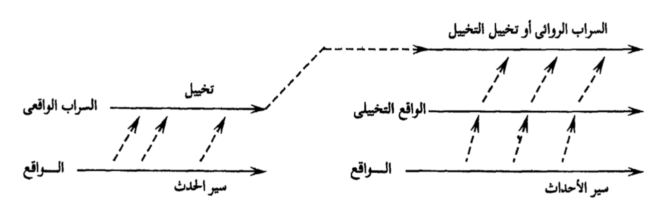
(د) البعد الذاتى النفسى وصوفية العلاقة مع المكان:

تكاد الرؤية الذاتية المحكومة بصلات نفسية عالية التوتر مع المكان أن تستأثر بمجمل الديناميات الداخلية الفاعلة فى تحريك الأحداث والأزمنة والأمكنة فى الرواية. لقد أسهب الكاتب فى الحومان حول شخصية نيكولا الهاربة من «الانزواء فى براثن دفء مكان واحد»[١١٦] وروحه القلقة الباحثة المتطلعة إلى «أمكنة جديدة»[١١٧]، وتوقه إلى الانعتاق من «حدود المكان»[١١٨]، وانبهاره «بحلم المعرفة فى بحر التجوال»[١١٩]، قبل أن يلصقه بمكانه فى الدرهيب، لصقاً أبدياً بعد أن غادره الجميع.

وأسهب الكاتب أيضاً فى حديثه عن وحشة المكان وابتعاده عن مواطن الخصب، ومظاهر الحياة الاجتماعية السوية، وعدم صلاحيته للحياة البشرية المستمرة، واستطاع هذا الإسهاب أن يستثير منذ الصفحات الأولى فى الرواية فضول القارئ الغريزى فى حب المعرفة والاستطلاع بأشكاله العامة من جانب، وفضوله القابل للاستثارة بفعل تخييلية الفن من جانب آخر، ولم يمارس صبرى موسى لعبة التلغيز المعروفة فى الرواية التقليدية المتلخصة فى تأخير حل اللغز والإجابة عن التساؤلات المستثارة حتى الصفحات الأخيرة من الراوية. إن الكاتب، فى الصفحات الأولى، يفسر هذا الالتصاق الاستثنائى مع المكان الاستثنائى بعلاقة روحية ـ نفسية استثنائية نشأت بين نيكولا ومكانه اللاصق به مادياً ونفسياً، وما كان لها أن تنشأ، إلا عبر خطيئة استثنائية كانت البؤرة التعطنية التى جرثمت الأمكنة، وأوصلتها إلى التلف والفساد، لقد كان الآخرون:

> «قادرين على أن يأخذوا أرواحهم الحقيقية معهم .. وأنهم فى النهاية أحرار مستقلون عن المكان لا يشدهم إليه ذنب أو تربطهم به خطيئة»[١٢٠].

لقد اختار نيكولا مكاناً مناسباً لممارسة «طقوس عذابه اليومية»[١٢١] ممارسة لا يغيب عنها انحدارها من خلفية دينية مسيحية، تتلخص فكرتها فى اعتبار التعذيب



شكل رقم (٣)

الجسدى لقهر النفس وإذلالها وسيلة للتكفير عن الخطايا وسبيلاً لخلاص الروح، حيث يشكل صلب المسيح وطقوس تعذيبه عنوانها ورمزها الرئيس، ولا يغيب عنها الفهم الإسلامى الذى تلخصه الآية الكريمة:﴿ولكم فى القصاص حياة يا أولى الألباب﴾[١٢٢]. غير أن حالة نيكولا لا يمكن تفسيرها بأصلها الدينى برغم وجوده، فالدين والقوانين والأعراف الاجتماعية تبرئه من الخطايا التى نسبها لنفسه، وعجزه عن إيقاف تعذيب نفسه ـ كأنما يجد لذة فى هذا التعذيب ـ يعطى وجوده فى الدرهيب بعداً «ماسوشياً»، وقراره الواعى المتضمن التصاقه الحلولى بالمكان ـ كأن المكان قد حل فيه، بدلاً من حلوله فى المكان ـ يعطى وجوده بعداً صوفيا تكثر الإشارات إليه ـ صريحاً ومضمراً ـ فى الرواية:

«يقف هناك نيكولا، كما قرر لنفسه... يقف هناك نيكولا الذى لا وطن له.. عـــارياً ومصلوباً على الفراغ المتأجج الحرارة وحده.. تلفحه ريح الصحراء العارمة بين حين وحين.. فلا يمكنه أن يدخر منها ملء قبضتيه»[١٢٣].

لا يغيب أيضاً ما فى هذا التصوير من نزعة «زهدية» عرفتها معظم الطرق الصوفية الإسلامية، حيث يتناسب الغنى الروحى مع الفقر المادى تناسباً عكسياً ينمو باطراد، أى كلما ازداد الفقر المادى ازداد الغنى الروحى والعكس صحيح: «لقد كانوا جميعاً يحلمون بالذهب بينما نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال»[١٢٤]. كان نيكولا شريكاً للخواجة أنطوان فى منجم الدرهيب، لكنه لم يدخر لنفسه سوى العذاب اليومى:

«تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهى الخبز ... عند ذلك يدرك نيكولا المأساوى أنه غير جدير باحتمال العذاب بهذه الطريقة .. فيدحرج جسده العارى عن القمم المتزلجة هابطاً إلى مأواه فى بطن الدرهيب»[١٢٥].

ويخرج وصف فقر نيكولا وجوعه عن تلك الطريقة الشاكية المستدرة للتعاطف إلى هذا التصوير الجميل لعلاقته مع الطعام:

«لم يكن نيكولا قد بلع طعاماً فى يومه ذاك. يتذكر ذلك حين يرى على المائدة الحديدية علب السمك المحفوظ، فيزم شفتيه مقطباً وكأنه يرفضها ويتناول زجاجة الخمر فيجدها فارغة .. وكان قد تناولها بالأمس ووجدها فارغة أيضاً، وسوف يتناولها بعد حين ويجدها أيضاً فارغة .. فكيف تجىء الخمر الآن فى هذا الفراغ»[١٢٦].

هذه العلاقة المفردة بين نيكولا والفراغ.. فراغ المعدة وفراغ زجاجة الخمر وفراغ المكان من البشر، وفراغ جوف الدرهيب من المنقبين والكنوز، والفراغ الهائل للصحراء، تضعه على صراط دقيق كالشعرة، يرسم حداً فاصلاً بين موقعين يؤرجحان نيكولا بينهما، حتى بعد الفراغ من قراءة الرواية، موقع المفعم بالغنى الروحى إلى درجة الاكتفاء بغناه الداخلى عن كل ما عداه، وموقع المجذوب الصوفى، الذى يمنعه انجذابه من التفكير بنفسه وبما حوله، فلا يتمكن من الإطلالة الواعية على الحياة، مع ملاحظة أن هذا التأرجح لنيكولا لم يكن تأرجحاً سكونياً، يكرس المراوحة فى المكان نفسه، فقد استطعنا ملاحقة فاعليته فى الأحداث والمكان والشخصيات على مستويين: مستوى القراءة، ومستوى الدراسة الباحثة المستقصية.

لقد طغى تبادل الحلول الصوفى بين الإنسان والمكان على مجمل الأبعاد النفسية ـ الروحية للمكان. فالانطلاق من اصطخاب داخل نيكولا بـ «نوع من الشغف الرقراق، الشغف الظامئ للمستحيل»[١٢٧]، إثر

تعايشه مع الشروق الصحراوى أول مرة، يضع نيكولا «المؤرجح» فى موقع الغنى الروحى الواعى، أكثر مما يضعه فى موقع الانجذاب السلبى، وهذا الانطلاق يستمر فى متابعة نيكولا وعلاقته المرهفة الفريدة مع المكان:

«كان نيكولا يرتجف مهابة وخشوعاً، وقد استولى المكان على حواسه المضطرمة بالرغبة فى التحليق وشعر بأنه يوشك أن يجد مكاناً يرغب فى الانتماء إليه، يوشك أن يجد موطناً» (١٢٨).

لا شئ يعطى الوطن قيمته الروحية العميقة كالانتماء إليه عبر هذا الشغف العنيف بالظمأ للمستحيل، الذى ظل متواصلاً مع نيكولا، وظل نامياً فى روحه يعطى المكان أبعاده الإنسانية، يحركه وينميه فى داخله لينمو فيه، فمنذ لحظاته الأولى فى الصحراء كان «ينظر إلى جبالها من السيارة فى وجل وتوقير»(١٢٩)، والتوقير تحول إلى نوع من الإجلال والعبادة بمفهومها الصوفى القائم فى الحب المتبادل الذى تصل ذروته إلى التمازج الناشئ عن ذوبان الذات وتلاشيها فى موضوع حبها: «أى إحساس شمولى قد احتواه فى تلك اللحظات الملهمة فمزجه فى المكان وأذابه فيه» (١٣٠). ونجد العلاقة الذوبانية مع المكان أيضاً على مستويين تركيبيين؛ الأول: ذوبان الروح فى الجسد، والثانى: ذوبان الجسد الحامل للروح فى المكان، فجسده: «ذاك الذى يحوى روحه اللامحدودة قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً فى ذلك المكان الأم»(١٣١). وتسمية المكان بالأم لاتخرج بالموضوع عن إيمانه بوحدة الحياة الطبيعية، واعتبار الطبيعة هى الأم الأولى، ولكن التسمية تؤكد العلاقة التصوفية مع المكان بتأنيثه المجازى مرتين، تسميته بالأم الأنثى مرة، وبالزوج «الأنثى ـ إيليا» مرة أخرى، حيث يصبح التطلع إلى الذوبان فيه مدفوعاً بشهوة عنيفة مماثلة لشهوة الجنس:

«إيليا شهوة جامحة، كما أن الجبل شهوة جامحة، كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفى شهوة كبرى أشد جموحاً»(١٣٢).

ويتأكد تأنيث الصحراء، وحلولها محل المرأة، حين يجعلها المعادل الأقدر على امتصاص حاجات الجسد الجنسية وفوراته الشبقية:

«لقد ساعده سكونها الصوفى المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف التلقائى من أحمال الجسد الداخلية، ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته»(١٣٣).

ولابد للخاتمة الطبيعية لتصوف نيكولا المكانى أن تكون متضمنة فى هذه العبارة التى يخاطبه بها المؤلف: «تتيبس وتصبح صخرة من الصخور فى قلب الدرهيب العظيم الذى أعطيته قلبك وعقلك وروحك»(١٣٤).

وقبل ختم الحديث عن صوفية المكان، تجدر الإشارة إلى أن العلاقة الصوفية لم يقصرها الكاتب على نيكولا، بل نسبها أيضاً للبدو الذين ـ بسبب عامل المكان ـ يملكون فضائل:

«تمنحهم قدرة على الصفاء، فيمتلكون حساً غريزياً مشبعاً بالطمأنينة يضئ فى عقل البدوى، حينما يضيع منهم الطريق فى رمال الصحراء الساخنة الناعمة، فيهتدى إلى طريقه وتجعل قلبه يدق له إنذاراً بالخطر وهو نائم فى ليل الصحراء السحرى، حينما يقترب من جسده عقرب أو ثعبان»(١٣٥).

وقبل ذلك نسب الفعل التصوفى إلى زمن موغل فى القدم، وقدم له صورة جميلة وحية، من خلال العلاقة بين كوكالوانكا وجبل علبة:

«جـدهم الأكـبـر كـوكـالوانكا، ذلك الذى أمضى عـمره فى كـهف عـميق داخل هذا الجبل الأبيض ليصلى للمكان ويتعبد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره، بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»(١٣٦).

الحكاية المشهدية القصيرة تكاد تكون تلخيصاً أنموذجياً للعلاقة التصوفية بين العابد والمعبود، بين العاشق والمعشوق، تذوب الذات فى موضوعها إلى درجة الفناء، الجسد يصبح صخرة ميتة، والروح تصبح ماء يبث الحياة، ويحضر إلى الذهن نص الآية الكريمة: ﴿وجعلنا من الماء كل شىء حى﴾ (١٣٧).

(هـ) البعد الفنى الجمالى:

إن تكريس هذه الرواية لجماليات الصحراء يقتضى بعض التفصيل فى استعراض هذه الجماليات، لذلك سأرجئ الحديث عنها إلى الفقرات التالية، وأكتفى، ضمن هذه الفقرة، بالإشارة الموجزة إلى بعض جماليات التناول التخييلى التى أعطت المكان بعداً ميتافيزيقياً، نجد تجليه الأبرز والأكثر انتشاراً فى ظاهرة السراب التى تكرر الحديث عنها، ونجد أيضاً المشاهد الإيهامية التى لاتستطيع خداع الوعى، كما فى حالة السراب، إلا بعد إقامة نوع من التواطؤ الضمنى بين العين والعقل، حيث يستسلم العقل بنوع من التلذذ للإيهامات والتخييلات التى تقدمها العين، كما يحدث للمتفرج الذى يعى مسبقاً، أنه يشاهد أحداثاً إيهامية وتخييلية فى المسرح والسينما، ومع ذلك لا يمنعه وعيه من الاستمتاع والانفعال العالى بما يشاهد. وفى (فساد الأمكنة) «تصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»(١٣٨) تزحم عينى نيكولا بالرؤى العميقة، عندما تتعذر الرؤية البصرية بسبب تكاثف الظلام، وعند بزوغ النجوم، يصبح بإمكانه التعامل مع المشترى والمريخ، وكأنهما قريبان، كالجبال الذائبة فى الظلام، بعد أن هيأ الظلام لعقله المناخ الملائم لـ «يسبح فى الملكوت»(١٣٩). ونيكولا يعرف أن الصور الناشئة فى خياله من جراء اندغام قتلى البئر بألوان الصحراء، ليست أكثر من صور خيالية يسقطها على الواقع المرئى: «خيل إليه أن دماء الرجال الذين ابتلعهم البئر، قد نشرت لونها فى الصحراء وصبغت كل شىء»(١٤٠)، ولا يكف نيكولا عن التخيل والاندهاش بما يتخيل كطفل برىء «حملته البراءة على سحب من بخار كثيف إلى نصوع الصحراء ووضوحها ومداها الفسيح اللامتناهى حيث اختلط فى عقله الزمان والمكان»(١٤١). وفى اختلاط الزمان بالمكان فى رحاب الفراغ الأرضى الشاسع، يخرج المكان من تحققه الفعلى على بطاح الصحراء، وينتمى إلى الامتداد الأزلى للكون ومسافاته اللانهائية، حيث يضمحل اليقين بحقيقية الأشياء إلى درجة الاكتفاء بمجرد الإيمان بوجودها، أو الاكتفاء بعدمه.

جماليات التناول المثنوى للصحراء

ربما كان الجمال آخر ما يمكن استلهامه، أو استخراجه، أو استقدامه من الصحراء، لارتباطها بجملة من التجسيدات الأنموذجية لمفاهيم كثيرة تقع على الطرف المناقض لفكرة الجمال فى معظم تجلياتها أيضاً، كالقحط والجدب والوعورة والوحشة، وانعدام الماء وأشكال الخصوبة، وهياج رياح الخماسين والعجاج، وافتقاد الأمن، وازدحامها بالمخلوقات المخيفة كالأفاعى والذئاب والضباع، والطيور الجارحة، وقدرتها على استلاب البشر وتضييعهم وابتلاعهم وقتلهم عطشاً بين جبالها ووهادها اللانهائية، أو دفنهم أحياء تحت جبال رمالها المتحركة. وباختصار، يمكن اعتبارها المكان الأنسب على سطح الكرة الأرضية لابتلاع الحياة، واحتضان ما هو موحش ومميت. ولكن هل هناك أدعى

لإلهاب الخيال من استثارته بفعل عوامل قتله، وهل هناك أيضاً أجمل من أن يولد الجمال ويسطع على تخوم المصائر البشرية؟ فبقدر ما يكون الموت قريباً وماثلاً، تكون وسائل مقاومته ونفيه قوية وعنيفة، وبقدر ما يكون القحط المميت شاملاً يكون الجمال الساعى إلى نفيه متجلياً ورائعاً. وقد تجسدت الجماليات الخاصة للصحراء فى (فساد الأمكنة) ضمن عدد من النقاط التى لا تتطابق بالضرورة مع الجماليات الصحراوية التى يطرحها الواقع، أو تلك التى تطرحها روايات أخرى، وكان فى طليعة هذه الجماليات ما تزخر به الصحراء من مثنويات خاصة طرحتها الرواية بأشكال فريدة، وفيما يلى أبرز هذه المثنويات:

أولاً: التوسع والتكثف:

لقد وشت استعارة عينى الصقر، فى الأسطر الأولى من الرواية للإطلالة على الصحراء، بالكيفية التى تعامل بها الكاتب مع مكانه وشخوصه. إنه ـ كالصقر ـ يطل على مساحة كبيرة، يؤطرها الدوران حولها والحومان فوقها، ثم يبدأ بمعاينة التفاصيل وتقليبها من جوانبها كافة، ثم تفتيشها المتأنى، وتفليتها، ثم الانقضاض، ومحاولة التغلغل والنفاذ إلى الأعماق.

هناك أعمال روائية كثيرة أشهرها (مدن الملح) و(النهايات) لعبد الرحمن منيف، استطاعت أن تقدم المشهد الصحراوى فى تجلياته الجمالية العليا، ولكن (فساد الأمكنة) انفردت بقدرتها على تقديم المكان من الداخل بكل ما تحمله الكلمة من معان ومحمولات، الداخل المكانى المادى (جوف الدرهيب) وانعكاسات المكان فى دواخل الشخوص، وتأثيراته الفاعلة فى تكوين الدينامية الداخلية (المقروءة صراحة والمضمرة) لمجمل العمل الروائى.

فالرواية تتيح لنا الإطلالة على اتساع الصحراء الهائل بعينى نيكولا من قمة الدرهيب، لمشاهدة هذا الاستيقاظ الشمولى الكونى للأرض والطبيعة والحياة، بكل ما يتركه فى النفس والوجدان من انعكاسات ساحرة وآسرة:

«لن تكون الشمس قد أطلت من وراء الأفق الفضى بعد وهكذا يكون نيكولا حاضراً حينما تتعرى الصحراء قطعة قطعة فى بشائر النور الذهبية.. عيناه تسبحان عبر السفوح والوديان قافزة فوق القمم وجسده عار حر تدغدغه نسمات الصباح القادمة عبر السهول الجافة والسهول المزهرة محملة بأريج بكر.. فيرتجف نيكولا بنشوة الشوق والشبع وتغمره السعادة.

.. فى تلك اللحظات البالغة القصر، بين الصبح والفجر، بين الذهبى والفضى.. قبل أن يبدأ نيكولا طقوس عذابه اليومية، يكون مبتهجاً فعلاً يعاوده ذلك الشعور القديم الذى استولى عليه حينما دخل الصحراء لأول مرة.

فى شروق كهذا.. منذ خمسين سنة أو أربعين، ارتجف نيكولا، واصطخب بداخله نوع من الشغف الرقراق، الشغف الظامئ للمستحيل، فظن بأن باستطاعته أن يحث بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً فى السماء»[١٤٢].

إن تثبيت هذا الشاهد برغم طوله، يرمى إلى تبيان حرص الكاتب على تقديم المشهد من زواياه وأبعاده السطحية كافة؛ فمن الأعلى «قمة الدرهيب» ومن الأمام «ظهر البعير»، وأن يعبر على مفرداته الرئيسية دون أن يغوص فى التفاصيل المشهدية: «الجبال، والقمم، والسهول، والسفوح، والوديان، ونسمات الصباح، والسماء، والأفق، وقرص الشمس»، ويتخلل ذلك كله متابعة دقيقة ومرهفة

لانعكاس المشهد فى نفس المتفرج عليه: «نشوة الشوق والشبع، وطقوس العذاب، والسعادة، والشغف الرقراق، والظمأ المستحيل». إن رحابة الاستيقاظ الصحراوية، واتساع رقعته المكانية يستدعى نوعاً من المقارنة السريعة بين رحابة البحر ورحابة الصحراء، فالبحر هو الأكثر اتساعاً ورحابة، فلِم يستأثر شروق الشمس فى الصحراء بهذه الكمية من الجمال الفنى والواقعى؟ (السائحون يقصدون تدمر ومنطقة الهقار فى جنوب الصحراء الجزائرية ليستمتعوا بالتفرج على شروق الشمس، بوصف رؤية الشروق من الدوافع المهمة الكامنة وراء زيارة الصحراء، بينما يقصدون البحر لأمور ممتعة أخرى، لا نقع بينها على الاستمتاع برؤية الشروق، وإذا وقفنا عليه فذلك يكون على نطق فردية ضيقة، وفى آخر ما يمكن أن يكمن وراء زيارة البحر من أسباب)..والإجابة يمكن تلخيصها بهذه المقارنة السريعة:

ـ إن جو البحر كثيف، شديد الرطوبة، يزحم الأفق بما يمنع العين من تبين الشمس إلا بعد بزوغها بوقت كافٍ لتضييع إمكان التطلع إليها، بينما جو الصحراء جاف شفاف يكشف جميع التفاصيل المرتسمة على الأفق.

ـ والإطلالة على البحر، فى رحابته القصوى، لا تكون إلا من مكان مرتفع على ظهر السفينة، بينما يمكن أن تكون الإطلالة على الصحراء من رأس جبل، والجبل أكثر ارتفاعاً، وأكثر تمكيناً للعين من اتساع مساحة الرؤية.

ـ والبحر فقير بالتفاصيل المشهدية، فهناك الماء وموجه وزبده، بينما الصحراء أكثر غنى بتنوع المشاهد والتفاصيل، كالكثبان والقمم والوديان والسهول.

ـ وهناك أخيراً فرق كبير بين رتابة الرحابة البحرية، وتجدد المشهد الصحراوى وتنوعه بين مسافة ومسافة، وبين لحظة ولحظة من لحظات الشروق. ولاشك فى أن هناك فرقاً كبيراً بين قدرة المشهد المتنوع المتجدد على شد البصر وأسره وخلبه من جانب، والإملال والإسآم اللذين تنشرهما الرحابة الرتيبة من جانب آخر.

وتدخل الرحابة مداها الأقصى إثر الغروب، فبدلاً من انحسار نطاق الرؤية بفعل حلول الظلام ينفتح المكان الرحب إلى أقاصيه الكونية، فيتجاوز جهة الشرق إلى جزيرة العرب، ويمتد بالجهة الغربية إلى صحراء ليبيا، ويتجاوز حدود الكرة الأرضية إلى الفضاء المطلق بين كوكبى المريخ والمشترى:

«ويظل كذلك حتى تختفى الشمس فى الغرب تماماً.. ويزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً.. حتى يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلى الخفيف مطلاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشترى يتأرجح فى الغرب بعيداً فوق صحراء ليبية.. فيسبح عقل نيكولا فى الملكوت»(١٤٣).

المشهدان السابقان يمتدان بالرحابة ببعديها المكانى ـ المادى، والنفسى ـ الذهنى إلى الحدود القصوى عبر تتالى تلك الجماليات الأخاذة لمنظرى الشروق والغروب فى الصحراء. ولكى لا يبقى البصر طافياً على السطح. ولكى لا يشرد الوعى سابحاً مع عقل نيكولا فى الملكوت يغوص الكاتب فى التفاصيل المشهدية الدقيقة، ملاحقاً إياها إلى أدق عناصرها: «حصى الأسبستوس، وذرات الرمال والغبار»، وجامعاً بذلك بين اللامتناهى فى الاتساع: «الصحراء وفضاء الكواكب»، واللامتناهى فى الصغر (١٤٤) «الحصى والغبار»، ليعطى المكان واحداً من أبرز مثنوياته الضدية، كالاتساع والضيق، أو الكبر والصغر، أو الكل والجزء، أو المشهد البانورامى وتفاصيله: «مؤرجحاً على حصى دقيق من الأسبستوس وبللورات الرخام ذات الأسنة القاطعة

والقواقع المهشمة» [١٤٥]، وكذلك ينتقل من «الفراغ الصحراوى المضمخ برائحة الجمال المزهوة بعريها تحت الشـمـس» [١٤٦] إلى «الصخور الحمر التى بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء القادرة على طهى الخبز» [١٤٧]. ويواصل انتقاله بين التفاصيل ملاحقاً بقايا ما يتركه الناس بعد هجر المكان، كأنه يرسم بقايا طلل، بعين شاعر طللى، ولكن الطلل معاصر، والشاعر معاصر أيضاً:

«فالمكان هنا حافل بمخلفات البشر، حيث يتقوس باطن الدرهيب .. وتنحدر قمته إلى السفح، عند المنتصف تقريباً، تستوى الأرض ممهدة، وشبه دائرية حيث أقيمت البيوت الخشبية ودورة المياه .. ثم تنبعج الدائرة الممهدة .. مكونة فناءً أمام البيوت الثلاثة، تتناثر فيه بقايا الخشب، وعادم الآلات وبقع الزيت السوداء وبراميل الصاج .. وينبعج الفناء مكوناً درباً يصعد حيناً، ثم يبدأ فى الغوص بين الصخور يغوص ويغوص حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء» [١٤٨].

ثانياً: مثنوية الخارج والداخل/ الظهور والتوارى:

كما طفنا مع الكاتب، ومع بطله نيكولا على سطح الصحراء، محلقين فوق المشاهد والتضاريس، غصنا معهما أيضاً فى الرمال القاتلة، وفى المياه القاتلة، حيث كانت عروس البحر تختطف الصيادين الرجال، وتغوص بهم إلى مملكتها فى أقاصى القيعان [١٤٩]. وغصنا أيضاً مع نيكولا الذى حاول الانتحار بالسباحة إلى إحدى المغائر المطمورة تحت مياه البحر الأحمر، حيث تقيم أسماك القرش مستعمراتها. وتابعنا أيضاً سير العمل، واتجاهات الأنفاق فى باطن الدرهيب ابتداء من «فوهة الباب الذى يقود إلى كنوزه وجواهره» [١٥٠] وانتهاء برسم هذه الصورة القاتمة الكابية للأنفاق التى لم تمنع الكاتب وبطله نيكولا من تلمس بعض جمالياتها برغم أنها ابتلعت «إيليا الصغرى» وخنقتها إلى الأبد: «الكهوف البيضاء المظللة بالأخضر شديد القتامة» [١٥١]، مع الإشارة إلى أن تقليب المكان بين الخارج والداخل لتعرفه من مختلف جوانبه واستبطانه، وإزاء تقليب آخر للشخوص بين الخارج والداخل أيضاً، فقام تقليب المكان بدور الاستعارة البلاغية، لخدمة تصوير الشخوص، إضافة إلى أن تقليبه لصالح ذاته كان غاية عظيمة الأهمية، تجلت فى المردود الجمالى والمردود المعرفى، المتشكلين فى ثنايا الرواية.

ثالثاً: مثنوية الثراء والفقر وتجليها فى الخصوبة واليباس:

الجدب واليباس على سطح الصحراء والخصوبة فى الأعماق، الصحراء قفر وصخور ورمال، والإنسان هو نتاجها الأكثر خصوبة وغنى، وتجلى ذلك عند الحديث عن جبل علبة و«كوكالوانكا» الذى أخلص للمكان الوعر إلى درجة العبادة، ففجر إخلاصه مكامن الجبل واستنبته برغم شمول القحط والجدب، فجاء الإخلاص المتفانى روحاً «تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها» [١٥٢]. وغنىّ عن الإيضاح ما تحمله مفردات (الماء، والغابة، والينبوع، والحفر، والروح) من معانى الخصوبة المقابلة لشمول مفردات القحط واليباس على الرواية والصحراء بكاملها. ولا يغيب عن هذه المثنوية أيضاً تلك المقابلة بين الفقر الناجم عن القحط الشديد فى الخارج والغنى والثراء المتجسد عبر الكنوز والجواهر الكثيرة فى الداخل (الذهب، والبترول، والتلك)، كما لابد من ملاحظة أن مثنوية الخصوبة واليباس يمكن أن تكون تنويعاً، أو تجلياً آخر، لمثنوية الداخل والخارج؛ فالخارج مقفر يابس، والداخل غنى وخصب، وخاصة فى مثال البئر، حيث ينتشر خارجه القيظ والجفاف، ويكمن فى داخله الماء عامل الخصوبة الرئيس.

رابعاً: مثنوية الكثافة والشفافية:

فإلى جانب عناصر الكثافة والثقل المادية فى الطبيعة، كالصخور والرمال والمعادن والتراب، والإنسانية كالبدن وحاجاته العضوية المختلفة، هناك الجو المجسد لفكرة الشفافية فى معظم تجلياتها؛ فقد كثر الحديث عن الضوء فى الصحراء إلى درجة لافتة للنظر، والضوء هو التجسيد الأشهر لفكرة الشفافية. وإلى جانب الضوء نجد النسيم ونجد الماء العاكس لضوء القمر، ونجد الفراغ الذى لابد منه للتحليق، ونجد الألوان الشفافة وفى طليعتها البياض الشديد، وألوان الطيف، ونجد السراب الذى لا يعدو كونه مركباً من عناصر شديدة الشفافية، فحتى الخيام الصحراوية المكونة من سعف الدوم رسمها الكاتب بألوان مضاءة شفافة، كأنها إحدى اللوحات الانطباعية: «بيوتاً ملفقة واهية .. مفتوحة من جوانبها على السماوات والوديان، ويغمرها الضوء بنظافة فطرية»[١٥٣]. غير أن التجلى الأبرز لمثنوية الكثافة والشفافية يكمن فى الحديث عن نيكولا، فمن هذه الصورة المتربة الملوثة بالغبار وعناصر البدن:

«يبصق نيكولا من فمه تراباً صحراوياً حملته الريح، ويلعق حلقه الجاف بلسانه الجاف ويبرطم بلكنة ركيكة سباباً عربياً..

... يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته ويزيح العرق المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبيرة المتربة، فيصبح التراب ملء مسامه جميعاً»[١٥٤].

من هذه الترابية الشاملة والوادى المكتظ بجثث الجمال وخلائط الحياة العضوية، يتم الانتقال إلى التحليق، والتحرر من المكان والاستنارة بقمر الليل السحرى والنجوم والكواكب [١٥٥]، والضوء الذابل [١٥٦] والشغف الرقراق، ونشوة الشوق، وصعود الفجر الفضى، والبصيرة الصافية النفاذة المنسوبة للبدو[١٥٧]، إلى تتويج عناصر الشفافية جميعاً بهذا التكوين النفسى المرهف الذى يجعل روح نيكولا تسمع إنشاد مريدى الشاذلى، من مسافة موغلة فى البعد:

«صحا نيكولا قبل الفجر بساعتين، على أصوات يحملها من بعيد ليل الصحراء الرقراق .. لعل روحه القلقة المنتبهة فلا تهجع ولا تسكن هى التى التقطتها أولاً قبل أذنيه»[١٥٨].

خامساً: مثنوية الخشونة والنعومة:

وقد لاحظنا أحد تعبيراتها فى المقابلة بين ترابية نيكولا وشفافيته، ولكن التجلى الأكثر مادية، كان بين تضاريس الصحراء بكتلها الضخمة، وتشكيلاتها الفجة، وقممها المسننة المدببة، ورمالها وقيظها، ووعورة مسالكها، والخشونة الحياتية اللاصقة بمن يضطر إلى التعايش معها، من جانب، وبين النعومة الطرية المتجسدة فى مسحوق التلك المستخدم فى صناعة مساحيق التجميل، ومساحيق الأطفال (البودرة) من جانب آخر. إن استخدام «التلك» لتجميل النساء، ورشه على أجساد الأطفال الرضع، وبشرتهم الرهيفة الغضة، يدفع فيه خاصيتى الطرواة والنعومة إلى حدودهما القصوى، واستقدامه من باطن الصخور المسننة الوحشية الوعرة فى جبل الدرهيب النائى فى صحرائه النائية إلى المدن العامرة بالحضارة، وإلى النساء والأطفال تحديداً، يعطى المثنوية أهميتها وحضورها الخاص، برغم وجودها المضمر فى الرواية ومحدودية انتشار مفرداتها الدالة.

عناصر أخرى:

قد يكون ما ذكرته كافياً، وربما فائضاً عن إشعاعية الطاقة الفعلية للرواية. ولكن توخياً للإحاطة والدقة، وبغية تلمس عناصر أخرى، تندرج فى السياقية المضمرة الكامنة وراء أسباب اختيار هذه الرواية، بوصفها

أنموذجاً لرواية الصحراء وللرواية المكانية، تأتى هذه المتابعة.

لقد حضرت مفردات الصحراء، فى الرواية، ربما بالقدر نفسه الذى حضرت فيه ضمن روايات صحراوية أخرى. ولكن المهم هنا توترها الدرجى العالى، وجدلياتها النامية عبر تفاعل المفردات بوصف التفاعل اللغوى، عكساً أو تجلياً لتفاعل العناصر المادية. فإلى جانب المردود المعرفى المستقى من حضور موجودات الصحراء، كنباتاتها وحيواناتها وطيورها، ساهمت هذه الموجودات فى صنع عناصر جمالية إضافية فى الرواية، كتصوير انتظار القافلة، وجمالية الانطلاق فى ليل الصحراء على ظهور الجمال المنطلقة تحت قمر الصحراء السحرى[١٥٩]، بالإضافة إلى زخم فراغ المشهد الصحراوى هائل الاتساع بعناصره وموجوداته الأكثر تناغماً وألفة واعتيادية؛ إذ يصعب التحدث عن الصحراء دون ذكر آبارها على سبيل المثال، وبئر (فساد الأمكنة) حفرت، كغيرها من الآبار، لكن حضورها هنا يستدعى بعض التفصيل:

(أ) البئر المهجورة:

لم تحضر بئر (فساد الأمكنة) بوصفها واحداً من المعطيات الطبيعية فى الصحراء كالجبال والدروب والرمال، فقد تواتر حضورها عبر أربع مراحل:

الأولى: وجودها القديم السابق لمجىء نيكولا، وكانت كمنجم الدرهيب عمقاً مهجوراً.

وفى الثانية: ابتلعت ثلاثة رجال بطريقة غامضة، شحذت مخيلة القارئ لاستجلائها، وجعلت الصراخ الوسيلة المتبقية والممكنة للبحث عن الرجال المفقودين:

«كان الظلام العمودى المجوف يبتلع نداءاته وينغمها ويكررها فذهبت الطمأنينة من قلبه وأصابه جنون الخوف، فأخذ يصرخ فى فتحة البئر صراخاً مفعماً باليأس»[١٦٠].

وفى الثالثة: كانت بؤرة استقطاب للأفاعى والهوام الفائرة من الأرض لالتهام ما خلفه الموت، تم تصويرها بطريقة مثيرة للرعب والتقزز، ربما كان القصد منها إجراء مقابلة تشابهية بين قدوم الزائرين بصحبة الملك، لالتهام بكارة المكان وتخريبه وإفساده، بمجرد أن بدأت تفوح منه روائح الإثارة، وقدوم الأفاعى بتلك الطريقة الفورانية الكثيفة إلى البئر بمجرد التواصل مع روائح الجثث[١٦١].

وفى الرابعة: عادوا إليها للصراخ فى جوفها بغية استخارتها والاستفسار منها عما إذا كان نيكولا حيا أومبتاً، كأن القصد من تكرار الصراخ هو إبراز الدواخل الإنسانية، وغير الإنسانية، بوصفها جهة لابد من قصدها للبحث عن الحقيقة، كأنه يريد أن يقول أيضاً: إن على الإنسان أن يبحث عن الحقيقة فى داخله، خصوصاً إذا استنفد مجالات البحث خارجه.

فإذا نظرنا إلى البئر عبر مراحل التعامل معها، نلاحظ مدى ارتباطها بدينامية الرواية الداخلية ومدى إسهامها فى صنع الأحداث والتخييل، إضافة إلى اعتبارها تنويعاً آخر لأعماق المكان اللامرئية، وخصوصاً حين تكون المقابلة مع الآبار الأخرى الملأى بالمياه، ومع أعماق الدرهيب الملأى بالكنوز.

(ب) تلوين الصحراء:

قد تكون الصحراء من أفقر الأماكن على وجه الأرض بالتنوع اللونى، غير أن استعراضاً سريعاً للحشد اللونى الكبير الذى فرشه الكاتب على أرضها وسمائها جعلها تزدحم وتزهو بالألوان النامية المتحركة، فاستخدم اللونين (الترابى والسماوى الباهت) أرضية لاحتضان بقية الألوان الآيلة إلى التمازج والتراكب فوق «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء»[١٦٢]. وتحضر الألوان الأخرى عبر العناصر والمواد المشعة بها (الصخور

الحمراء والسوداء، وكوكب المريخ باحمراره القرنفلى الخفيف، والغرباء حمر الوجوه، والضوء النارى، ولون الليل الأسود، وأصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها، والفجر فضى، والأفق فضى، وبشائر النور الذهبية، والأفق منقسم بين الذهب والفضّة، والمقيمون تحت شمس أفريقيا مصطبغون بلون البن الغامق، والضوء ساعة الغسق ذابل أحمر، والضوء الجارح يتدفق من السماء البيضاء) والشمس الغاربة على السفح الغربى للدرهيب تكسر «إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء فتنبعث منها كل ألوان الطيف» (١٦٣)، وصفحة السماء تكتسى «بالرمادى والفضى احتفاء بالنجوم»(١٦٤)، والصحراء «تفتح قلبها للونين الأسمر والأشقر معاً»(١٦٥). ولاينعدم التلوين حتى فى أعماق الأنفاق والكهوف المظلمة: «الكهوف البيضاء المظللة بالأخضر شديد القتامة»(١٦٦).

(ج) الوصف المكانى للزمن:

الزمن حالة من حالات الأشياء، كما أن المكان تجسيد للزمن وتجليه الأبرز والأشهر. وفى الفيزياء النسبية يعتبر الزمن بعداً رابعاً للمكان (١٦٧). وفى (فساد الأمكنة) المكرسة للمكان، جاء حضور الزمن وتجليه كثيفاً، فالصحراء هى المكان الأنسب لابتداع الزمن ولابتلاعه أيضاً. والزمن لم يكن مجرد حالة متكررة فى أسماء الأيام والشهور وتوالياتها اللانهائية، ولم يكن مجرد حالة ذهنية تسهم فى المزيد من تضييع الضائع فى متاهة الصحراء، عبر اختلاطه اللانهائى بالمكان اللانهائى. وفى (فساد الأمكنة) كان الزمن إحدى حالات المكان التى أعطته قدراً كبيراً من الفرادة الدينامية، وقابلية التغير بين لحظة وأخرى، فالصحراء مكان أرضى صحرته عوامل الزمن، والسراب لا يتجلى إلا بعد اختزان كمية كافية من الزمن. وبشكل عام، نستطيع رصد التجسد الزمنى فى الرواية عبر ثلاثة أشكال:

١ ـ تجسده فى عوالمه المتراكمة منذ القدم، كالحتّ وأكسدة المعادن فى الصخور، وتكون الجروف والحواف الصخرية العالية، والوديان العميقة، والمسلات الصخرية الطبيعية، فيكتسب المكان من الزمن كثيراً من عناصر الإدهاش والعجائبية، وبث مشاعر الاستيحاش والتغريب، والشعور بالضآلة البشرية، مقابل عملقة الطبيعة وإكسائها ملامح الجبروت:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بسكانها فى هذه الصحراء من وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها فتتشكّل وتتحوّل وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن»(١٦٨).

٢ ـ تجسّده فى تغيير ملامح المشهد الصحراوى الشامل بين لحظة وأخرى من لحظات الشروق:

«يصعد الفجر الفضى من الوديان العميقة، ثم ينتشر على التلال والهضاب متسرّبا عبر ظلمة الليل الكثيفة، فيبددها سحباً وتلافيف تأخذ فى التحليق فوق القمم المنبسطة والمدببة تجاه السماء الخالدة فوق الصحراء قريبة ومستحيلة»(١٦٩).

وكذلك بين لحظة وأخرى من لحظات الغروب:

«يزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً وتصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»(١٧٠).

٣ ـ تجسده فى المكان عبر رسم المشاهد المكانية بتلك الجماليّة الأخّاذة التى تبدّى عرضها فى معظم مراحل هذه الدراسة كساعات الصباح الأولى وتجلّيها المكانى فى «الأفق المنقسم بين الذهب والفضة»(١٧١) ومراحل النهار المختلفة فى «الصخور الحمراء التى تشعّ

لهباً والصخور السوداء القادرة على طهى الخبز»[١٧٢] و«الشمس تصبغ الفناء بضوئها النارى»[١٧٣]، «الجبل لايظهر تحت الضوء الجارح الذى تلقيه عليه الشمس من السّماء البيضاء»[١٧٤]، ومراحل الغروب وحلول العتم فى «الجبال التى تبدو أشباحاً خرافية»[١٧٥]، وفى ظهور المرّيخ والمشترى، وفى «الصخرة المشرفة على السماء التى بدأت صفحتها تكتسى بالرمادى والفضّى احتفاء بالنجوم»[١٧٦].

وفى معرض الحديث عن الزمن، قد يكون من المفيد الإشارة إلى تجسّد مثنوية اللامتناهى فى الكبر واللامتناهى فى الصغر بين الزمن الأزلى الذى يحتّ الصخور ويعطيها حجومها العملاقة، ويكوّن فيها المعادن من جهة، واللحظات بالغة القصر عبر مراحل الشروق والغروب من جهة أخرى.

قيم ختاميّة

أ ـ تحريك المكان وفاعليته

لاحظنا عبر سيرورة الدراسة، مدى حرص الكاتب على إخراج مكانه من سلبية دوره السكونى المقتصر على احتضان الأحداث وتأطيرها، وبث ديناميته الفاعلة فى صنع الأحداث والشخصيات، وصبغ الزمن، ونشر جملة من الأفضية والمناخات الإشعاعية الإضافية.

لقد خرج المكان من حياديته الباردة، لحظة قراءة العنوان: (فساد الأمكنة) فالفساد هنا يعنى بالضرورة إحياء المكان، وإعطاء حياته خاصيّة الرهافة التى تمنحه قابلية الإصابة بعناصر العطن والإفساد، والفساد هنا نزع عن مجموعة من البشر (الشرائح الاجتماعية العليا) صفتهم الأنسيّة وضمّهم إلى أصناف الطفيليات الفطرية والبكتيرية التى يسبب تعيّشها على الخلايا الحيّة فساد الخلايا وتلفها وموتها، لقد تطوّر المكان كتطوّر الثمرة، أى من الفجاجة إلى اكتمال النضج إلى التعطّن والفساد، الفجاجة مقابل وجود المكان فى الطبيعة البكر قبل اكتشافه من قبل البشر، والنضج مقابل استخراج معادنه وكنوزه، واحتضانه مجموعة من البشر «تستثمر فيه وجودها»[١٧٧]، والفساد مقابل مجىء الملك وحاشيته، والاعتداء على بكارة المكان ممثلا بافتضاض الملك بكارة إيليا الصغرى، وتحويل الشاطئ النقىّ الجميل إلى وكر بغاء وساحة دعارة جماعية. فى حالة الثمرة يشكل الزمن عاملاً حاسماً لإحداث العطن. وفى حالة المكان، كان البشر عاملاً حاسماً فى تعجيل دورة الزمن ورفع وتيرة فعله المتلف.

لقد خرج تحريك المكان من معناه المجازى القائم فى المماثلة بين تطوره وتطور الثمرة، إلى التحريك بمعناه الحسّى عبر ثلاثة أشكال رئيسية:

الأول: تغيّر ملامح المشهد الصحراوى تغيّراً واضحاً بين فترة وأخرى تبعاً لتغير أوقات المشاهدة: «صبحاً ونهاراً ومساء»، وبين لحظة وأخرى من لحظات الشروق والغروب، كذلك تبعاً لتغيير زاوية الرؤية: «قمة الجبل، ظهر الجمل »، وتبعاً لتغيير الموقف الإنسانى: «المكان ساحر عند التفرج عليه وتأمله ساعة الشروق»، والصحراء «فى حماطه تكشف لنيكولا وجهها القبيح»[١٧٨]، ويصبح قاتلاً حين يحركه السراب أو يتحرك عبر السراب وإشكاليته.

والثانى: تغيّر ملامح المكان بواسطة فعل البشر: «منجم الدرهيب، وفناؤه وأعماقه الموغلة فى الإظلام والاتّساع، وبيوت السكن أمامه، والمدينة المرتجلة على شاطىء البحر».

والثالث: تحرّك الرمال الصحراوية، وتحرّك كثبانها وتشكيلاتها، مع ملاحظة أن حضور الشكل الثالث كان قليلاً فى الرواية.

ويمكن أن نضيف إلى أشكال الحركة المكانية السابقة شكلاً آخر يقع بين المعنيين المجازى والحسّى

للتحريك، وهو تغيير المشاهد عبر الارتحال الإنسانى من مكان إلى مكان، وكانت الرواية ملأى بهذه الارتحالات.

وإلى جانب تحريك المكان بالتضافر مع تحريك الزمن والشخصيّات، انفرد المكان بجملة أخرى من الفاعليات يمكن رصد صياغة الكاتب لها ضمن النقاط التالية:

١ ـ أنسنة المكان

لقد لجأ الكاتب، كما لاحظنا، إلى تقنيّة القصّ لوصف المكان وجمالياته، فأعطاه هذا القصّ روحاً وحياة، وحركة تطوريّة، ولكن ذلك بقى فى حيّز المجاز البلاغى المعروف. وفى مواضع أخرى رفع الكاتب درجة التخييل المجازى إلى حدود متطرفة، ضاع فيها عنصر التخييل المجازى بضياع طرف الاستعارة فأصبح المكان ذا روح حين انطلقت فيه روح «كوكالوانكا تحفر القمم وتفجّر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»(١٧٩)، وأصبح من لحم ودمّ حينما:

«تلتمع هذه الجبال تحت الضوء الذابل الأحمر فيبدو له كأنّ صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام.. خليطاً من الرجال الذين راحوا ضحايا الاختناق فى الآبار القديمة.. أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين.. فخالجه الشعور بأن الجبل من لحم ودم»(١٨٠).

وتزداد حياة المكان توتّراً وإنسانيّة حينما يتم تأنيثه واحتكاره لفورات الحبّ والاشتهاء: «إيليا شهوة جامحة.. كما أن الجبل شهوة جامحة.. كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفى شهوة أشدّ جموحاً»(١٨١). وينجز الكاتب الأنسنة الكاملة لمكانه حين يدفن روح إيليا المتوثبة الفتية، ويستأثر بروح والدها وحيويته ونشاطه وعمره الباقى، فيظلّ منكمشاً إلى الدرهيب لا يقوى على الفرار. ويجاوز المكان قدرة البشر على الاحتفاظ بأرواحهم طويلاً، بينما روح المكان أزلية خالدة: «كأنما لايتطرّق اليأس إلى قلب المكان أبداً فيعاود بين الحين والحين نفس التجربة مع البشر»(١٨٢).

٢ ـ عجائبية المكان

لاشكّ فى أن المكان متمتّع أساساً بمقادير كبيرة من العناصر الغريبة والعجائبية، شكلت أرضية، ومناخاً، وقبل كل شىء دافعاً رئيساً لصنع التخييل الروائى. لكن العجائبية الواقعية النائية فى مكان ناء، من أطراف الصحراء الشرقية النائية، تظلّ مغلقة على ذاتها، وتظلّ أسيرة نأيها، ما لم يحقق لها الفن تواصلها الجمالى ـ الثقافى مع البشر؛ لذلك انقطع القارئ عن الدرهيب ـ المكان الفعلى، ولم يعد معنياً بحقيقة وجوده، أو انتفائها، وأصبح الدرهيب ـ المكان التخييلى ـ هو الجذر الوحيد لعجائبية الأمكنة وأبعادها الأسطورية. وقد تبدى حرص الكاتب على زحم روايته بالعناصر الأسطورية المكانية والإنسانية من الصفحات الأولى إلى الأخيرة فى الرواية، كأنما يرمى إلى ضمّ بطله «نيكولا المأساوى»(١٨٣) إلى واحد من الشخصيات الأسطورية التى تشكّل الجذور الأولى لثقافة البشرية، أو على الأقل، ضمّه إلى عائلة الشخصيات التراجيدية الكبرى القائمة فى معظم أعمال شكسبير مثلا.

تبدأ هذه الأبعاد من وادى الجمال المزدحم بجثث إناث الإبل الميتة من عنف الجماع، ومروراً بجوف الدرهيب الذى يجاوز الألف متر، واتساع الصحراء اللانهائية، ورمالها المتحركة وحوافها الجهنمية، وجبالها الشبحية الخرافية، وجبل علبة، وكهوفه وصخوره، والأفاعى المؤلفة الفائرة من جحور الأرض، وكهوف القروش وعروس البحر، واختطاف الصيادين، وجزيرة الزبرجد، والحجّ إلى ضريح الشاذلى المترافق مع الحداء،

والغناء المشوب بعواء الضباع، والنساء المحجّبات الطائفات على الأشجار المتوحّدة، والمشى على الجمر، والمشهد التعهّرى الجماعى، ومضاجعة السمكة ـ العروس تحت الأنظار الملكيّة، وانتهاء بشخصيّة نيكولا العجائبى، ومجمل الظروف والأحداث، والأمكنة والتقنيّات التى ساهمت فى خلقها وتكوينها.

٣ ـ دور المكان فى تشكيل الشخصيات

وهذا واحد من السبل التى اعتمدها الكاتب فى أنسنة المكان وإعطائه دور الفاعلية الكبيرة. ولكن ما يعنينا، الآن، هو دوره فى تشكيل البشر عبر فعله، من حيث هو مكان جغرافى مناخى متجرّد من أبعاده الإنسانية والتاريخية والأسطورية الأخرى، وقد برز ذلك فى جملة التحوّلات التى طرأت على نيكولا، وتحوّله من بحثه الدائم عن التحليق والتحررمن المكان، إلى بقائه ملتصقاً بالدرهيب، فيأتى ذكر التأثير صراحة فى: «عاد إلى طبيعته الجديدة المكتسبة من المكان»[١٨٤]، ويأتى متناثراً متوزعاً بين السطوع والإضمار فى معظم صفحات الرواية، كإسهام المكان الصحراوى فى صنع اندهاش نيكولا وتعميق تأثيراته الفجائعية التالية، والارتجاف بنشوة الشوق والشبق لدى ملاقاة الشروق، والاصطخاب الداخلى بالشغف الرقراق، والظمأ للمستحيل وعمق التكوين الروحى، وعنف نموّه الوجدانى. ولم يقتصر فعل المكان ـ باعتباره مكانا فحسب ـ على نيكولا وحده؛ فقد أعطى البدو لونهم البنّى، وأكسبهم جملة من القيم الفطرية والفضائل، والبصائر النافذة الصافية، واستقدم ماريو وسواه من الأوروبيين المستعمرين الباحثين عن الثروة من وراء البحر الكبير المالح، واجتذب الملك وحاشيته إلى زيارته، واستطاع أيضاً أن يغيّر إيليا الصغرى، والخواجة أنطون.

وممّا يمكن ذكره، فى هذا الصدد، اختيار الكاتب لأسماء بعض شخصياته: «إيسا، أبشر، كريشاب، كوكالوانكا» كأنما يعطى المكان العجائبى دوره الطبيعى فى تكوين شخصيات عجائبية بأسماء عجائبية أيضاً لم يخف الكاتب عودته بتاريخ الصحراء المصرية وسكّانها إلى زمن موغل فى القدم، ولا يخفى ما فى هذه الأسماء من دلالة خاصّة على استمرارية القديم بعناصره العجائبية إلى هذه الأيام، لكن هناك أمرين يمتدّان بالدلالة إلى آفاق أخرى، لا أستطيع المجازفة بإخضاعهما للتسمية والتحديد؛ الأمر الأوّل هو اختيار اسم «إيليا» الذى يشيع إطلاقه على الذكور فى الأطر المسيحية العربية، وربّما غير العربية، وحرص الكاتب على انتقاله بحرفيته من الأم إلى الابنة، كأنما يعكس حرصاً آخر متجلّياً فى اختزال معظم مفاهيم الأنوثة وحصرها فى اسم ذكورى يكررّ الأنثى. والأمر الثانى: انحسار التأثير الإسلامى فى تسمية الشخوص، وانحساره بالتالى فى صنع الأحداث التخييلية فى منطقة لم يغادرها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً؛ فهناك فقط اسم الشيخ على ذى العين الواحدة المبصرة، وفهمه الذرائعى الخاص للعلاقة مع المعدّنين الغربيّين، ومحاولاته المتواضعة اكتساب معارفهم وخبراتهم، ونشرها بين أفراد قبيلته وأقربائه. وعلى كلّ حال، فإن إثارة هذين الأمرين تتفتح على آفاق أخرى، تنحو نحواً مغايراً لما تنحوه هذه الدراسة. وحسبنا الآن أننا نحاول أن نلفت إليها الأنظار.

(ب) الموت فى انغلاقات الدواخل

برغم طول المشهد المخصص لاحتضار نيكولا وإشرافه على الموت ضياعاً وعطشاً فى الصحراء، فإن الكاتب لم يقدّم الموت الإنسانى مكتملاً وناجزاً فى هذا الضياع الخارجى، برغم أهواله وازدحامه بالاحتمالات القادرة على اختطاف الحيوات:

«لقد جرّب نيكولا الموت فى الصحراء، حيث يضرب الإنسان على غير هدى بين الصخور باحثاً عن الطريق والماء يوماً أو يومين.. وفى

اليوم الثالث أو الرابع يجد نفسه وحيداً معزولاً في جبال لا نهاية لها وقد جف حلقه وجوفه، وتشققت أطرافه وشفتاه.. فيخطف الرعب قلبه لكن غريزة البقاء قد تدفعه يميناً ويساراً منقباً عن بئر .. يزحف ويزحف حين يعجز عن النهوض .. ثم بالتدريج يفقد طعم العطش .. ويصبح من الصعب أن يتنفس من حلقه الجاف فيتأرجح بين الغيبوبة والوعى .. ثم ينزلق على الأرض ويتنازل عن النهوض»(١٨٥).

إن تعداد الأيام الكافية لإنجاز الموت، تماشى الفكرة الذاهبة إلى أن الزمن (الأيام الأربعة) هو حالة مكانية (الجسد المشرف على الموت)، ويصبح الزمن متفسخاً لا معنى له ولا قيمة حين ينجز الموت ويخرج من الجسد ـ المكان. والمهم فى الشاهد أن الكاتب لم يمتنع عن إنجاز الموت بسبب حاجته إلى استمرارية نيكولا حياً، إذ كان بإمكانه إماتة شخصية ثانوية أخرى، فقد امتنع أيضاً عن إنجازه فى هرب عبد ربه كريشاب وجنونه إثر مضاجعة السمكة ـ العروس، وهيمانه على وجهه فى رمال الصحراء. لقد جعل الموت حصراً فى انغلاقات الدواخل المكانية والإنسانية كأنه يريد تقديم نوع من المقارنة بين الخطورة الخارجية والخطورة الداخلية، وحصر فعلة الموت الناجزة فى أعماق الدواخل وانغلاقاتها، فما أكثر الذين «راحوا ضحايا الاختناق فى الآبار القديمة أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين»(١٨٦). وإيسّا مات مع رفاقه داخل البئر، مع الإشارة إلى تكرر الموت داخل البئر فى أكثر من رواية صحراوية (١٨٧)، وعروس البحر تقتل ضحاياها بجرهم إلى أعماق البحر، وأسماك القرش القاتلة موجودة فى أعماق كهف موجود فى أعماق البحر، وكوكالوانكا مات متعبداً داخل كهفه وتوج هذا الموات بموت إيليا مطمورة فى أعماق أنفاق الدرهيب:

«فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحرية والحياة والانطلاق»(١٨٨).

فالخارج أياً كانت حدوده وتجلياته، وأياً بلغت خطورة التوغل المتطرف فيه، فإنه فى (فساد الأمكنة) لم يكن قادراً على إنجاز القتل (نيكولا وكريشاب) بينما يتمكن الداخل من فعل ذلك بمجرد انغلاقه، ولا يغيب عن هذا المعنى الموت الداخلى ـ النفسى ـ الروحى للبشر عند انغلاقهم الباطنى على عوامل موتهم، حاضرين عبر نيكولا وتجسيده الساطع العارى لمثنوية الحياة والموت، وخاصة عبر هذه الصورة الترابية الشاملة التى يسطع فيها التراب وما يحمله من عوامل الحياة والموت ورموزهما معاً، فالعودة للتراب مصير الكائن الحى، ومن التراب أيضاً تنبثق البراعم الأولى لبذور الحياة:

«يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته، ويزيح العرق المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبير المتربة، فيصبح التراب ملء مساماته جميعاً»(١٨٩).

وتستدعى مثنوية الانغلاق والانفتاح أيضاً توجهاً يمكن إقامته على هامش الرواية، والنحو به إلى انفتاحية الأعمال الفنية عموماً، والروائية خصوصاً وانغلاقيتها، ودعوة الكاتب ـ إذا استطعنا تسمية ما استخلصناه بهذا الصدد دعوة ـ صريحة ضد انغلاقية الفن الموصلة إلى موته المحقق، بينما تبقى المغامرة باتجاه الخارج مفتوحة على جميع الاحتمالات. ومهما بلغت مغامرة الفن الممعن فى الانفتاح على الخارج، من درجات التشتت والضياع، فإن الضياع يظل أفضل من الانغلاق والموت.

المكانية وصلاحيتها لدراسة الرواية:

لا أسميها منهجاً، أو حتى أسلوباً، إنها واحدة من زوايا متعددة للرؤية، وقيمتها تكمن فى مدى قدرتها

على تمكين معتمدها من الإطلالة على المساحة الأوسع ورصد التفاصيل الأكثر دقة وإيغالاً فى الضمور والنأى، ضــمن نطاق المادة المدروسة والفـضـاءات المنفـتـحـة باتجاهاتها، وربما عواملها الإرهاصية أيضاً.

فى معظم الروايات التقليدية ـ مع وعى بمجانبة الدقة اللغوية والاصطلاحية فى كلمة «تقليدية» ـ كان يتم مسح المكان وكنسه وإخلائه من عوائق حركة الشخوص وعوائق حركة الزمان وتقديمه أملس ساكناً، كرقعة الشطرنج، لا يخرج عن كونه موقعاً لتحريك الأشياء الأخرى، فبقى سلبياً جامداً معزولاً عن الفعل، وحتى عن التمهيد للفعل، أو تحريضه، أو احتضان بذوره الإرهاصية، فقل اهتمام الدارسين به، واعتبروه الأدنى فى علاقته مع الزمان، برغم اقترانه الأبدى به، وبرغم استعصاء إنشاء الزمان خارج المكان.

إن قدراً كبيراً من إشعاعات الدراسة المكانية للراوية، تحيلنا بالضرورة إلى الواقع، وسبل انعكاساته المختلفة داخل الفن، بوصف المكان هو المعطى الأكثر اتساعاً بجميع معانى الاتساع، والأكثر موضوعية بين معطيات الواقع الأخرى، فلا يخرج عن دراسة المكان ما تطرحه مفاهيم الانعكاس الفنى:

«للواقع الموضوعى بكل غناه وعمقه وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن فى الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الإنسانية»[١٩٠].

وفى الرواية الجديدة، فى معظم أمثلتها، أو قسم كبير منها، خرج المكان من حياديته وسلبيته التى لا معنى لها، وانضم إلى سبل الفاعلية على كثير من المستويات.

وهذه الدراسة ـ كما أزعم ـ لم تتقوقع ضمن المكان ووصفه السكونى، لقد كان المكان جسراً ومعبراً إلى كل ما استطعت رؤيته ورصده، وأظنه كان جسراً متمتعاً بقدرة كبيرة على تمكينى من العبور والتواصل مع كافة الضفاف التى حاولت قصدها.

الهوامش

(١) صبرى موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير ودار المثلث، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٢، ص ١٣٨
(٢) نفسه، ص١٣٨.
(٣) صبرى مرسى، فساد الأمكنة، ص٥٠ ، ٥٢.
(٤) نفسه، ص٥٦.
(٥) نفسه، ص٦٣، ١١٧.
(٦) فساد الأمكنة، ص٥٥، ٥٧.
(٧) نفسه، ص٦٣.
(٨) نفسه، ص٥.
(٩) فساد الأمكنة، ص٦.
(١٠) نفسه، ص٢٤، ٢٥.
(١١) نفسه، ص٥.
(١٢) نفسه، ص٢٥.
(١٣) نفسه، ص٥٦، ٥٨، ٦٣.
(١٤) نفسه، ص٢٤، ٢٥.

(١٥) نفسه، ص١١٤.
(١٦) نفسه، ص١٣٧.
(١٧) نفسه، ص٣٧، ٣٨.
(١٨) نفسه، ص٥٨.
(١٩) جيروم ستولنيتز، **النقد الفني**، ت ـ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، صفحة الملحقات.
(٢٠) سان جون بيرس، **أناباز**، ت ـ عبدالكريم كاصد، دار الأهالي، دمشق ط ١، ١٩٨٧، ص١٢.
(٢١) **فساد الأمكنة**، ص٤٤.
(٢٢) نفسه، ص٩٣، ٩٤.
(٢٣) نفسه، ص١٠٨.
(٢٤) نفسه، ص١١١.
(٢٥) **فساد الأمكنة**، ص٦.
(٢٦) نفسه، ص١٣.
(٢٧) نفسه، ص١٥.
(٢٨) نفسه، ص٢٥.
(٢٩) نفسه، ص٤٤.
(٣٠) نفسه، ص١٢١، ١٢٢، ١٢٣.
(٣١) **فساد الأمكنة**، ص٥٢.
(٣٢) نفسه، ص٧.
(٣٣) نفسه، ص٨.
(٣٤) نفسه، ص٨.
(٣٥) **فساد الأمكنة**، ص٧، ٨.
(٣٦) نفسه، ص٧.
(٣٧) هرمان ملفل، **موبى ديك**، ت . إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ٢ ١٩٨٠، ص٤٩٠.
(٣٨) تقع **فساد الأمكنة**، في مائة وإحدى وأربعين صفحة من القطع المتوسط.
(٣٩) **فساد الأمكنة**، ص١٤.
(٤٠) نفسه، ص١٣، ٢٣.
(٤١) نفسه، ص٤٨.
(٤٢) يوسف اليوسف، **الغزل العذرى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٧٨، ص١٩.
(٤٣) **فساد الأمكنة**، ص٢٩.
(٤٤) نفسه، ص١٩.
(٤٥) فساد الأمكنة، ص٨.
(٤٦) جنكيز أيتماتوف، **ويطول اليوم أكثر من قرن**، ت، عاطف أبو حمرة، وزارة الثقافة، دمشق ط١، ١٩٨٨.
(٤٧) **فساد الأمكنة**، ص٩٠.
(٤٨) **فساد الأمكنة**، ٦٨.
(٤٩) نفسه، ص٣٧.
(٥٠) نفسه، ص١٦.
(٥١) نفسه، ص٢٨.
(٥٢) س.كريمر، **طقوس الجنس المقدس**، ت. نهاد خياطة، دار سومر، نيقوسيا قبرص ط ١، ١٩٨٦.
(٥٣) جورج ليفين، ، **نظرية الرواية** ت. محيى الدين صبحى (مقالة) إعادة النظر فى الواقعية، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص٣٥٠.

(٥٤) **فساد الأمكنة**، ص١٣.
(٥٥) نفسه، ص١٥.
(٥٦) **فساد الأمكنة**، ص٦.
(٥٧) نفسه، ص١٨.
(٥٨) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة، بيروت، ط ٢ ، ١٩٦٩، ص٢٠.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) نفسه.
(٦١) **فساد الأمكنة**، ص٦٥.
(٦٢) نفسه، ص٧٥، استعمل الكاتب فى هذا الشاهد فعل «أقمت» متوجهاً به إلى نيكولا، واستبدلته بفعل «أقام» لتحقيق الانسجام مع الصياغة العامة للدراسة.
(٦٣) نفسه، ص١٨.
(٦٤) نفسه، ص ١٧.
(٦٥) **فساد الأمكنة**، ص ١٣.
(٦٦) نفسه، ص ١٤.
(٦٧) **فساد الأمكنة**، ص١٤.
(٦٨) نفسه، ص١٤.
(٦٩) نفسه، ص ١٤.
(٧٠) نفسه، ص ٢٥.
(٧١) نفسه، ص ١٤.
(٧٢) نفسه، ص ١٦.
(٧٣) **موبى ـ ديك** . والأسماء المذكورة منثورة على عدد كبير من الصفحات، وتقديمها بالشكل الذى أشرت إليه مستخلص من الرواية كلها.
(٧٤) **فساد الأمكنة**، ص، ١٣٥ـ ١٢٤.
(٧٥) نفسه، ص٢٧.
(٧٦) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(٧٧) نفسه، ص١٣.
(٧٨) نفسه، ص ٢٣.
(٧٩) نفسه، ص١٢.
(٨٠) نفسه، ص ١٥.
(٨١) لقد تحول ماريو إلى منقب عن البترول بعد فسخ شراكته مع الباشا. الرواية ص ٥٤.
(٨٢) الأسماء منتشرة على عدد كبير من صفحات الرواية.
(٨٣) **فساد الأمكنة**، ص٧.
(٨٤) نفسه، ص٦٣.
(٨٥) نفسه، ص٨.
(٨٦) نفسه، ص١٢.
(٨٧) نفسه، ص١٩.
(٨٨) نفسه، ص٢٤، ٢٥، ٢٩.
(٨٩) نفسه، ص٣٨.
(٩٠) نفسه، ص ٦٥.
(٩١) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(٩٢) نفسه، ص٧.

(٩٣) نفسه، ص٧.
(٩٤) نفسه، ص١٠.
(٩٥) نفسه، ص٢٨.
(٩٦) نفسه، ١٢١.
(٩٧) نفسه، ص٢٩، ٣٠.
(٩٨) بوغوميل، راينوف. **الفن بين المتعة والمعاناة**، ت: ميخائيل عيد، الحياة التشكيلية، العددان ١٩ ,٢٠ـ وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.
(٩٩) **فساد الأمكنة**، ص١٦.
(١٠٠) نفسه، ص٢٣.
(١٠١) نفسه، ص ٣٦.
(١٠٢) نفسه، ص ١٣٤.
(١٠٣) نفسه، ص ٣٧.
(١٠٤) **فساد الأمكنة**، ص١٧.
(١٠٥) نفسه، ص٧.
(١٠٦) نفسه، ص٢٣.
(١٠٧) **فساد الأمكنة** ، ص١١٦.
(١٠٨) نفسه، ص٢٦، ٢٩.
(١٠٩) نفسه، ص٢٦.
(١١٠) نفسه، ص٧.
(١١١) **فساد الأمكنة**، ص٧٣.
(١١٢) نفسه، ص ٢٢.
(١١٣) نفسه، ص٥١.
(١١٤) نفسه، ص٥٣.
(١١٥) **فساد الأمكنة**، ص٢٩، ٣٠.
(١١٦) نفسه، ص١٤.
(١١٧) نفسه، ص١٤.
(١١٨) نفسه، ص١٤.
(١١٩) نفسه، ص٢٣.
(١٢٠) **فساد الأمكنة**، ص٩.
(١٢١) نفسه، ص٢، ١.
(١٢٢) **قرآن كريم**، سورة البقرة ـ الآية ١٧٩.
(١٢٣) **فساد الأمكنة**، ص٧.
(١٢٤) نفسه، ص٢٣.
(١٢٥) نفسه، ص ٨.
(١٢٦) **فساد الأمكنة**، ص١٢.
(١٢٧) نفسه، ص ٢٢.
(١٢٨) نفسه، ص ٢٩.
(١٢٩) نفسه، ص ٤٨.
(١٣٠) نفسه، ص٣٧.
(١٣١) **فساد الأمكنة**، ص٤٩.

(١٣٢) نفسه، ص٦٧.

(١٣٣) نفسه، ص٦٨.

(١٣٤) نفسه، ص١٣٧.

(١٣٥) نفسه، ص٣٧.

(١٣٦) نفسه، ص٢٧.

(١٣٧) **قرآن كريم**، سورة الأنبياء ـ الآية ٣٠.

(١٣٨) **فساد الأمكنة**، ص١٢.

(١٣٩) نفسه، ص١٢.

(١٤٠) نفسه، ص٥٣.

(١٤١) نفسه، ص١١٠.

(١٤٢) **فساد الأمكنة**، ص ١٢٢.

(١٤٣) **فساد الأمكنة**، ص ١٢.

(١٤٤) باشلار ـ **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص١٧٨، ١٧٩.

(١٤٥) **فساد الأمكنة**، ص ٧.

(١٤٦) نفسه، ص٨.

(١٤٧) نفسه، ص٨.

(١٤٨) نفسه، ص٨.

(١٤٩) **فساد الأمكنة**، ص٨١.

(١٥٠) نفسه، ص٨.

(١٥١) نفسه، ص١٣٨.

(١٥٢) نفسه، ص٢٧.

(١٥٣) **فساد الأمكنة**، ص١٩.

(١٥٤) نفسه، ص٩، ١٠.

(١٥٥) نفسه، ص٢٨.

(١٥٦) نفسه، ص٣٤.

(١٥٧) نفسه، ص٣٧.

(١٥٨) نفسه، ص١٢٤.

(١٥٩) **فساد الأمكنة**، ص١٨.

(١٦٠) نفسه، ص٤٤.

(١٦١) **فساد الأمكنة**، ص٥٢.

(١٦٢) نفسه، ص٢٩.

(١٦٣) نفسه، ص٥٣.

(١٦٤) نفسه، ص٥٣، ٥٤.

(١٦٥) نفسه، ص١٢٨.

(١٦٦) نفسه، ص١٣٨.

(١٦٧) **الموسوعة الفلسفية** ـ مادة «المكان المتعدد الأبعاد»، ص٤٩١ ـ وضع لجنة من العلماء السوفييت ت: سمير كرم ـ مراجعة د. صادق جلال العظم وجورج طرابيشي دار الطليعة ـ بيروت، ط ٣، ١٩٨١.

(١٦٨) **فساد الأمكنة**، ص١٩.

(١٦٩) نفسه، ص٢١.

(١٧٠) نفسه، ص١٢.
(١٧١) نفسه، ص٢٢.
(١٧٢) نفسه، ص٨.
(١٧٣) نفسه، ص١٠.
(١٧٤) **فساد الأمكنة**، ص٥١.
(١٧٥) نفسه، ص١٢.
(١٧٦) نفسه، ص٥٤.
(١٧٧) نفسه، ص٢٥.
(١٧٨) **فساد الأمكنة**، ص٤٨.
(١٧٩) نفسه، ص٢٧.
(١٨٠) نفسه، ص٣٤.
(١٨١) نفسه، ص٦٧.
(١٨٢) **فساد الأمكنة**، ص١٣٥.
(١٨٣) نفسه، ص٦.
(١٨٤) **فساد الأمكنة**، ص٦٨.
(١٨٥) **فساد الأمكنة**، ص٢٤.
(١٨٦) نفسه، ص٣٤.
(١٨٧) إبراهيم نصر الله، **براري الحمى**، ص٥٤.
(١٨٨) سامية أسعد، **القصة القصيرة وقضية المكان**، مجلة فصول، العدد (٤)، القاهرة ١٩٨٣، ص١٨٤.
(١٨٩) **فساد الأمكنة**، ص١٠.
(١٩٠) جورج لوكاتش، **دراسات في الواقعية**، ت: نايف بلوز ـ وزارة الثقافة ـ دمشق، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٢٦.

(حكاية زهرة):

الرواية المضادة ـ التاريخ المضاد

صباح غندور*

يقدم هذا المقال قراءة (مناقضة للتاريخ الرسمي ـ تاريخ الخطاب أو تاريخ الدولة الرسمي) لرواية (حكاية زهرة) التي كتبتها حنان الشيخ (١٩٨٠) [١]. وإذا اعتبرنا (حكاية زهرة) تاريخاً، تصبح أهمية الرواية نابعة من اللحظة التاريخية، أي الحرب الأهلية اللبنانية. ولكن النص التاريخي يتضمن أساسا نوايا وتصور كاتبه أو كاتبته. في (حكاية زهرة) نفتقر «الحقيقة التاريخية» المستندة إلى نوايا الكاتبة، والحقيقة في هذه الرواية يتم إنتاجها فنياً، سواء كانت حقيقة متعلقة بالتاريخ الشخصي أو السياسي أو الاجتماعي. إن (حكاية زهرة) هي في ذاتها خطاب داخل خطاب شامل يتضمن جوانب عدة للحياة الإنسانية.

هناك، في الرواية، محاولة لتغيير خطاب معين، وهذا التغيير في الممارسات الخطابية يرجع لانهيار البناء الاجتماعي للدولة اللبنانية، إذ انتاب الكتّاب/ الكاتبات خيبة الأمل والإحباط مع انهيار المجتمع المدني ونشأة القوى السياسية المختلفة وغياب الحقيقة الواحدة، ليس فقط في البناء السياسي وآليات عمله داخل الدولة وإنما في كل ما يدور حولهم، إلى حد أن الشك داخلهم في هوياتهم وأهوائهم. أي أن الكتّاب أصبحوا مضطرين إلى محاولة استخدام ما تبقى لديهم لإعادة بناء عالمهم الروائي في محاولة لفهم ما يدور حولهم.

سأحاول في هذا التحليل التركيز على الخطاب، وبالأخص على خطاب الشخصيات المهمشة: زهرة وماجد وهاشم، وفي نيتي إثبات أن الخطاب هو أوسع من مجموع ألفاظه وهو يبرز العديد من علاقات السيطرة في المجتمع، أي أن الخطاب يحتوي بالضرورة عدداً من الموضوعات السياسية والإيديولوچية والنفسية. بعبارة أخرى، حتى عندما يكون حواراً بين شخصيتين تتبادلان الأفكار، فإنه يستدعي العديد من التشكيلات الاجتماعية الخاصة بمكان ما في زمن ما، أي أنه يستدعي الإطار التاريخي الاجتماعي الخاص به.

* جامعة بنسلفانيا.

وما دام الخطاب يستدعى مجالاً أوسع من أبنية السيطرة وعلاقاتها، فإنه يتحتم علينا أن نتساءل حول مفهوم التاريخ، لأننا غالباً ما نعرف التاريخ من خلال كتب التاريخ والوثائق والملفات، أى من خلال عدة خطابات متاحة لنا. وعادة يتم تعريف التاريخ على أنه عرض للحوادث فى سياق تتابع زمنى، مع التركيز على تفسير أسباب وقوع الأحداث فى زمان وقوعها ومكانه. ويأتى التاريخ غالباً متماسكاً متتابعاً بسبب جهود الكاتب ليأتى بتفسير ما. ولكن التاريخ الذى يتناوله هذا المقال يرتكز على من يقدم الحوادث وكيف يقدمها. إن زهرة حين تحكى تاريخها/ أو حكايتها بنفسها، تناقض الرواية المتماسكة والمتتابعة للدولة الأبوية، أى أن (حكاية زهرة) تناقض الخطاب الروائى السائد للقصة الأبوية.

من هنا، فإن القص كما نتناوله فى هذا المقال يتعلق بكيفية رواية القصة، أى أنه يجاوز الأحداث التى يتوالى عرضها علينا إلى بناء هذه الحوادث داخل الرواية. وبذلك فنحن ندرس القص باعتباره سرداً للحكاية وباعتباره خطاباً. وعند تحليل بناء الرواية فى (حكاية زهرة) يصبح فى الإمكان رصد عدة أصوات للراوى والنظر إلى وظيفتها على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب. هذا المدخل يمكننا من التفرقة بين صوت زهرة ـ الراوى وصوتها من حيث هى شخصية من الشخصيات، كما يساعدنا هذا المدخل على تحديد متى يندمج الصوتان ومتى ينفصلان. كذلك، فإن هذا المدخل سوف يتيح لنا رؤية كيف يطغى هذا الصوت على الأصوات الذكورية داخل الرواية.

إننا نجد أيضاً أن الذاكرة هى ركيزة أساسية لهذه الرواية، إذ إن الأصوات الثلاثة تحكى قصصها مستدعاة من الذاكرة تحت ضغط نوع من التحدى أو القهر أو كليهما معاً. هذه التحديات المرتبطة باللحظات التاريخية لحدوثها تصبح بمثابة محرك لإثارة ذكريات معينة. بمعنى آخر، تصبح الذاكرة عند إثارتها ذات تاريخ خاص بها وتصبح لها روايتها الخاصة، وبالتالى فإن الشخص الذى يستدعى ذاكرته يقوم ببناء تاريخه الخاص، ويصبح هذا التاريخ الخاص هو المكون لدوافع تصرف ما فى لحظة معينة. هذه اللحظة تستلزم النظر إليها على أنها أثر أو محصلة المكونات الاجتماعية أو النفسية للشخصية. وهناك عامل إضافى بالنسبة إلى زهرة، وهوجنسها باعتبارها امرأة، إذ تثار ذكرى انتهاك جسدها عدة مرات داخل الرواية فى مواقف عدة، ويكون كل من هذه المواقف لحظة انتهاك جديدة.

من هنا، تأتى قراءتى الموازية للرواية، فبينما نقرأ حكاية زهرة، قصة استغلالها والإساءة لها، فإننا نقرأ ـ فى الوقت نفسه ـ حكاية لبنان، هذا البلد الذى تنازع شعبه عليه بحدة. وبشكل ما، يمكن أن يصبح جسد زهرة شيئا خاصا غير قابل للانفصال عن وظيفته باعتباره شيئا عاما مشاعا. هذه العلاقة الدقيقة بين ما هو شخصى وما هو جزء من الكيان السياسى والاجتماعى، هو ما تتناوله هذه القراءة. ويثار هنا سؤال حول كيف يصبح من الممكن قراءة القصة الواحدة على أكثر من مستوى، ذلك أن التاريخ الخاص لزهرة تتم روايته على مستويين: مستوى الرواية ومستوى التاريخ.

حكاية زهرة: الرواية المضادة

تعد (حكاية زهرة) على مستوى الرواية بمثابة الرواية المضادة. فمن ناحية، عندما تحكى زهرة قصتها فهى تحكى قصة استخدام المرأة مجالاً للتنافس الأبوى. ومن ناحية أخرى، تحكى قصة المحاولة الأبوية للسيطرة وفرض النفوذ الأبوى على لبنان. وهى بمجرد روايتها للقصة بنفسها تتخطى القاعدة الرسمية.

تشير (حكاية زهرة) إلى أنه لم يعد من الممكن استمرار القول بأن هناك دائرتين للحقيقة الاجتماعية: الدائرة الخاصة، وتضم مسائل الأسرة والجنس والعاطفة، والدائرة العامة المتعلقة بالعمل والإنتاج. وتشير هاتان

الدائرتان إلى مجموعة متداخلة من العلاقات الاجتماعية حين تجاوز زهرة النظام الأبوى، فهى تظهر[٢] داخل هذا النظام مع النظام الشخصى وكيف أن الأمور السياسية مختلطة بالأمور الخاصة، لأن «وضع المرأة ليس دائرة مستقلة وإنما هو وضع داخل الكيان الاجتماعى بشكل عام»[٣]. وزهرة تتخذ وضعاً ليس فقط داخل الكيان الاجتماعى، وإنما هو وضع محدد بكونها امرأة تستخدم فى إطار اقتصادى رمزى، إذ إن جسدها يعتبر بمثابة المنطقة المشتركة حيث «الجنس والاقتصاد يعملان معاً»[٤].

ولكننا نحتاج إلى التفرقة بين الرواية بوصفها قصة والرواية بوصفها خطاباً. وحتى يمكننا الكشف عن خصائص الرواية المضادة فى (حكاية زهرة)، فإن لدينا الرواية كما يتم روايتها بالإضافة إلى أسلوب الرواية ذاته. وللكشف عن العلاقة بينهما، يمكننا دراسة الفرق بين زهرة ـ راوية القصة ـ وزهرة الشخصية التى تلعب دوراً فيها، فهذا الفرق سوف يتيح لنا تعرف نقاط الالتقاء والانفصال بينهما. علينا، بمعنى آخر، أن نفرق بين كون الراوى يعيد استخدام حوار الشخصية حيث يصلنا حوار الشخصية من خلاله، واختفاء الراوى لتحل الشخصية محله[٥]. هذه التفرقة التى يسميها چينيت: homodiegetic،extradiegetic تساعدنا على التمييز بين زهرة من حيث هى صوت واحد فى الرواية وزهرة الشخصية. والنظر إلى كيفية بناء شخصية زهرة من خلال أصوات الخطاب الأخرى داخل الرواية، يتيح لنا رؤية كيف يصبح بناء الرواية بحد ذاته تاريخاً مضاداً.

إن زهرة، من حيث هى شخصية من الشخصيات، تحدد زمان ومكان الأحداث التى هى مجرد وقائع متسلسلة داخل النص. هذه الأحداث تشكل التاريخ الخاص بالشخصية: زهرة فى طفولتها تشهد العلاقة غير الشرعية التى تمارسها أمها، زهرة فى علاقتها بمالك وفقدانها عذريتها؛ يدفعها إلى السفر إلى أفريقيا هرباً من مشروع زواج فى بيروت، ثم المشاكل التى تواجهها فى أفريقيا مع خالها هاشم وزوجها ماجد، وأخيراً عودتها إلى لبنان وعلاقتها بالقناص التى تؤدى بها فى النهاية إلى الحمل والموت. ولكن هذه الأحداث لا تروى دائماً بصوت زهرة، لأن صوت الراوية هنا منفصل زمنياً وإن كان شديد الاتصال ـ من ناحية الخبرة ـ بالأحداث والقدرة على استعادتها وروايتها .. هذا الصوت الـ ex-tradiegetic هو الذى يقول:

«ورغم أن ما فهمته كان مهزوزاً»(ص٧)

«هل لأنى كبرت وصرت أستوعب الأشياء»(ص١٠)

«أنا الآن فى سن أستطيع أن أميز معها تماماً الطبيعة عن المدينة»(ص١٠).

ومن الجدير بالملاحظة، أن النص المترجم إلى الإنجليزية يوضح الفرق بين الصوتين بصورة مباشرة، فنجد عبارة مثل: «وهذه ذكرى أخرى أنا عند سن..»[٦] (ص٤)، وهو فرق يظهر بصورة غير مباشرة من خلال النص المكتوب بالعربية بسبب التباين بين اللغة العامية والفصحى. لقد كان هناك، على مدار التاريخ القصير للرواية العربية، جدل دائم حول استخدام العامية فى الكتابة بين المحافظين الذين يرغبون فى الإبقاء على اللغة المكتوبة خالية من العامية والمحدثين الذين يدعون إلى إدخال العامية فى النصوص الأدبية، وأسفر هذا الجدل عن استخدامات موسعة للعامية فى الأدب العربى الحديث وبخاصة فى المسرح، وفى الحوار داخل الرواية، حيث استخدم الروائيون العامية، ليس فقط للدلالة على المكانة الاجتماعية للشخصيات، وإنما لنقل الحوار بشكله الحقيقى ونقل المشاعر والأفكار الداخلية للشخصيات بقدر المستطاع.

تنجح الرواية فى توظيف التباين بين العامية والفصحى للفصل بين صوت الشخصية وصوت الراوية أحياناً ودمجهما فى أحيان أخرى. مثلاً فى مشهد العرس حين تقرر زهرة أن تبدأ بداية جديدة مع ماجد (لاحظ أنهما متزوجان بالفعل) نجد أنها هى الوحيدة التى تجلس لتشاهد ضيوفها وهم يستمتعون بوقتهم:

«أخذت أسأل نفسى أن تنهض وترقص. أن تدفع كل الخجل هذا ابتداء من هذه اللحظة حتى تصبح واحدة منهن. إنها ليلة قرارى أن أتزوج ولهذا كان هذا الرقص والغناء»(ص١٣٦).

إن صوت الراوية هنا يحكى ما حدث للشخصية زهرة، وكيف أن جسدها الذى تشعر به منفصلاً عنها، عن كونها امرأة، يحتاج إلى دعوة للرقص. هذا الصوت الـextradiegetic يصبح homodiegetic مندمجاً مع صوت زهرة التى تصر على أن تصبح مثل الأخريات: «وفجأة وجدت نفسى فى الوسط». إن زهرة واعية بكونها مهمشة، وأن رواية محاولتها الانتماء إلى الآخرين لا تتم بأسلوب ينم عن فعل، ومحاولتها البدء فى الانتماء للآخرين تتم بأسلوب إيجابى؛ فهى «تجد نفسها فى وسط الدائرة». وهذا النوع من الفعل يدل على أنه لم يكن إراديا من جانبها. إن زهرة التى أرادت الاندماج مع المجموعة التى فى منزلها تتطلع فى الحقيقة إلى اندماج جسدها بالموسيقى حتى لا يصبح هناك انفصال بين «الراقص والرقص» بتعبير ييتس Yeats. إن زهرة بعد أن شعرت بجسدها منفصلاً عنها وشهدت انتهاكه، تطمح إلى أن تجعل من هذا الجسد جزءاً منها، من كونها امرأة.

فى كتاب (Technologies of Gender) تنقد تريسا دى لوريتيس قراءة ليڤى شتراوس لأسطورة Cuna عن امرأة تستعين بتراتيل كاهن ـ طبيب لتيسير عملية ولادتها:

«قال شتراوس إن الطبيب يقوم بتوحيد العلاقة بين المرأة والألم حين يزودها بلغة للتعبير عن حالات نفسية لم يكن هناك سبيل آخر للتعبير عنها»[7].

ترى دى لوريتيس أن :

«الترتيل يهدف إلى فصل إدراك المرأة لذاتها عن جسدها، وينهى ارتباطها بهذا الجسد الذى لايضحى أكثر من مساحة تدور فيها المعركة»[8].

باستبدال الترتيل فى الأسطورة بالموسيقى التى تسمعها زهرة أثناء الرقص فى الرواية، نجد موقفاً مشابهاً ولكنه معكوس؛ حيث جسد زهرة مساحة تحتاج للاتصال مع ذاتها. تتغير الموسيقى التى تسمعها زهرة باستمرار؛ من دقات الطبل الأفريقى إلى نغمات العود العربى. هذه الموسيقى تفعل بزهرة ما يفعله الترتيل بالمرأة فى الأسطورة (بصورة عكسية). وهذا التغير فى الموسيقى، حيث تتبدل بين الموسيقى العربية والأفريقية، يشير إلى رفض زهرة وضعها الحالى فى أفريقيا وحنينها إلى لبنان، ولكنه أيضاً يدل بدرجة أكبر وأهم على محاولة زهرة امتلاك جسدها والسيطرة عليه بينما تراه «مجرد مساحة تدور فيها المعركة»:

«آه. إنى لا أقوى على جسمى بعد الآن.. يجب أن أتوقف. يجب أن أقف. لكننى دائخة. من هذا الذى يمسكنى؟ من الذى يقول يكفى يا زهرة»(ص١٣٧).

(إن الانسجام هو القاعدة فى الموسيقى، وكل من الموسيقى الأفريقية والعربية يحقق نوعاً من الانسجام. الانتقال بينهما هو الذى يخلق الاضطراب. إن زهرة لم تجد الانسجام فى أفريقيا أو لبنان). تقول زهرة الشخصية بفقدانها السيطرة على جسدها، وهى فى هذه اللقطة تتحد مع زهرة الراوية، ولكن سرعان ما ينفصل هذان الصوتان أحدهما عن الآخر:

«أنتو وحوش، عقلكم صغير. ليش عم تضحكوا عشو عم تضحكوا! كلكم كنتوا

عم ترقصوا ياللا روحوا. ياللا قوموا من هون»(ص١٣٧).

هذا التوتر فى الرواية، بين صوت زهرة باعتبارها شخصية كوِّنت بجسدها وصوت الراوية الذى هو وعى زهرة القادرة على تحليل ما يحدث لها، يخلق الحكاية المضادة التى تتقاطع مع الحكاية الأبوية عن زهرة. إن تاريخ زهرة الشخصى هو الذى يتم استنباطه من بين الخطابات الأخرى وتحديده برغم الضغوط الاجتماعية. هذه الخطابات تجعل زهرة ما يريدها الآخرون أن تكون، بينما هى فى الحقيقة تخاف تغير رؤية الآخرين لها:

«الخوف من أن تنقلب الصورة. الصورة التى طبعت منها مئات النسخ وزعتها على كل من عرفنى منذ الطفولة، منذ الشباب زهرة الراكزة التى لا تقول إلا القليل. زهرة الملكة كما أطلق على جدى هذا اللقب، زهرة البيثوثية التى يحمر وجهها بسبب وبلا سبب. المجتهدة فى المدرسة، التى تسهر حتى منتصف الليل تدرس، عكس أخيها أحمد، زهرة التى لا يقوى أى غبار أن يعلق بحذائها. زهرة التى ما ابتسمت لرجل، حتى لأصحاب أخيها» (ص٤٢).

هذه هى زهرة التى نظمت شخصيتها حسب ما يرتضيه المجتمع. إن تحديدها، من حيث هى شخصية، لا يتم فقط من حيث الفروق الجنسية ولكن عبر اللغات والثقافات، فهى ليست فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو متناقض[٩]. إن الخطاب سواء كان متعلقاً بالعائلة أو بالمجتمع: «زهرة التى ما ابتسمت لرجل حتى لأصحاب أخيها» ، هو فى الأساس خطاب يعوق نموها باعتبارها إنساناً. هذا النوع من الخطاب يجعلها كياناً أبكم، «امرأة لاتستطيع الاعتراض على شئ» (ص٤٢). إن زهرة، فى علاقتها بمالك مثلاً، لا تستطيع إلا التفرج على ما يحدث لها، وتستمر فى لقاء مالك الذى يمددها على فراش قذر وينتهك جسدها (كأن هذا الجسد لا يمت إليها بصلة) دون أن تطلق كلمة اعتراض واحدة.

كذلك، فإن شخصية زهرة لا يتم بناؤها فقط على أنها «لاتستطيع الاعتراض على شىء» ولكنها أيضاً شخصية يتم دائماً الحديث بالنيابة عنها. حين يخبر زوجها ماجد عمها هاشم عن حالات ثورتها وعن أنها لم تكن عذراء يوم زواجهما، يبدى هاشم عدم الاهتمام بالأمر لأنه غير جدير بالمناقشة فى القرن العشرين، ولكنه يأخذ بعد ذلك فى استجوابها حول الشخص الذى أفقدها عذريتها وحول مهنته ولماذا لم يتزوجها. ويقوم هاشم بالإجابة بنفسه عن هذه الأسئلة:

«يمكن هو مسيحى ويمكن خفت من أهلك أو فى سبب تانى ... شو القصة يا زهرة .. من هو الشخص حتى أساعدك أنا وترجعى تنبسطى فى حياتك»(ص١٣٢).

وخلال استجوابه لزهرة تبقى صامتة وهى تفكر:

«كم هو بعيد، وكم من الأفضل أن نغلق الموضوع لأنى لن أفتح فمى. كيف أشرح له علاقتى بمالك. كيف أستطيع تركيبها فى عبارات مبتدئة بأنه لا علاقة لى بالموضوع بل كنت شاهدة من البداية حتى النهاية وحتى الآن» (ص ١٣٢ ـ ١٣٣).

بينما يتم إسكات زهرة فى هذا المشهد، فهى تموت حينما تجرؤ على الكلام. خلال علاقتها مع القناص، بقيت زهرة بكماء، امرأة لا تستطيع الحديث عما يجول بخاطرها. وعندما تسأله عن«مهنته» يقتلها. وتفكر زهرة وهى تلتقط أنفاسها الأخيرة:

«قتلنى بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى.. هل قتلنى لأنى حبلى أم لأنى سألته إذا كان قناصاً؟»(ص٢٤٧).

بالإضافة إلى ذلك، فإن المشاهد التى ينتهك فيها جسد زهرة، وكأنه ليس جزءا منها، تتكرر باستمرار داخل الرواية، خاصة عندما يقترب منها زوجها ماجد فى الفراش:

«آه. ما يحدث لى عندما يقترب، أشعر برياح باردة، باردة تجر آلاف الحلزونات وتقترب هى تلتصق بالأرض الموحلة، تزحف والرياح تشتد.. لا أستطيع أن أبعد كل شيء عنى. لاأستطيع أن أقاوم... مقاومتى هى أن أنهى هذا الزحف. علىّ أن أنهيه بالسكاكين. أفنيه بالحرائق.. أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسدى لى. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون ملكى. وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة» (ص١١١ ـ ١١٢).

من المهم هنا ملاحظة اللغة التى تصف بها زهرة الشخصية انتهاك جسدها ،حيث لا يصبح هناك فرق بين جسدها والمحيط الذى يتحرك فيه. فى تلك اللحظة التى تصبح فيها واعية تريده أن ينتمى إليها وحدها. هذه هى فى الحقيقة المرة الأولى التى تتحدث فيها زهرة عن قهرها وعن شعورها تجاه جسدها بالمقارنة مع المرات السابقة؛ حيث كانت الراوية هى التى تحكى كيف يتم بناء شخصية زهرة وانتهاكها بواسطة الآخرين. وفى الواقع، فإن جسد زهرة يوحى بصور لاقتصاد معين. إن جسدها يمثل لبنان؛ البلد الذى يتقاتل أهله حول أصل ـ تاريخ عائلة ـ الأرض ـ الجسد ـ هذا الأصل يمكن تقصيه من خلال الآباء والعودة إلى تاريخهم. إن زهرة على مدار حياتها تتعرض للانتهاك من رجال يفترض قربهم إليها، يفترض فيهم أن يكونوا «العائلة» ، أولاً ينتهكها مالك، صديق أخيها، ثم عمها وزوجها، ولهذا يصبح جسدها ذا قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة للعم والزوج اللذين يعرض كل منهما تاريخه فى الرواية.

حكاية زهرة: التاريخ المضاد

تساعد بنية الرواية على استنباط التاريخ المضاد فى (حكاية زهرة) . تنقسم الرواية إلى قسمين: القسم الأول يتناول تاريخ زهرة الشخصى، خوفها وترددها وشعورها بنفسها. هذا القسم ينقسم إلى خمسة فصول تتم روايتها من خلال الصوت الأول (الأنا) . تروى زهرة ثلاثة فصول بينما يروى كل من هاشم وماجد فصلاً. ويشكل كل من خطابى هاشم وماجد تاريخاً قائماً بذاته سواء كان هذا التاريخ شخصياً/ سياسياً أو شخصياً/ اقتصادياً اجتماعياً. ولو أخذنا بعين الاعتبار ما سبق أن أشرت إليه عن التاريخ المروى، فيجدر بنا النظر إلى هذين الفصلين الثالث والرابع داخل بناء الجزء الأول من الرواية. إن صوت زهرة هنا يكاد يحتوى الأصوات الذكورية فى الرواية. ومن المهم ملاحظة عدم وجود عنوان لكل فصل فى النص المكتوب باللغة العربية كما هو الحال فى النص المترجم إلى الإنجليزية، مما يضفى على الرواية نوعاً من الاتصال والاستمرارية؛ وكذلك نوعاً من التحدى للقارئ الذى يضطر إلى قراءة الفصلين الثالث والرابع ضمن رواية زهرة لتاريخها وضمن وعيها بذاتها، وتصبح هذه القراءة أكثر وضوحاً بالنظر إلى حوار زهرة وعمها فى نهاية الفصل الثانى الذى ترويه زهرة. فى هذا الحوار يحاول العم إقناع زهرة بأن تخبر ماجد عن «وقعاتها»، هذه الحالات الغريبة التى تصيبها بين الحين والآخر؛ فترد زهرة فى «صوت النعامة»: «هالواقعة صارت لى منك»(ص٤٤) . إن هذا الرد على جانب كبير من

الأهمية، فهو من ناحية يبرز أول مواجهة بين زهرة وعمها، وفى الناحية الأخرى والأهم يمهد لدخول قصتى كل من هاشم وماجد إلى الرواية ولكن داخل إطار حكاية زهرة نفسها.

على مستوى تمثيل التاريخ، تمثل قصة هاشم التاريخ المعارض للتاريخ الرسمى للبنان، إذ لا ينفصل تاريخ هاشم الشخصى عن التاريخ العام. إن لحظة المبادرة بتذكر القصة (التاريخ) لدى هاشم تأتى حين يأخذ فى كتابة برقية لأهل زهرة بعد ما قررت الزواج بماجد، وهى لحظة مشحونة بالعواطف التى تتيح له استعادة تاريخه وتذكر أسباب وجوده منفياً ولجوئه إلى أفريقيا.

يتكون تاريخ هاشم السياسى من عضويته فى الحزب السورى القومى الاجتماعى، ولحظة اهتزاز انتمائه السياسى بعد فشل انقلاب ١٩٦١ الذى كان يستهدف تغيير النظام السياسى. ولكن ذكرى لبنان لدى هاشم تصبح مرتبطة باللحظة الحاضرة، أى بقرار زواج زهرة من ماجد، لأن زهرة تمثل الوطن بالنسبة له: لبنان الذى لم يستطع تغييره أو السيطرة عليه حين عاش فيه يحضر إلى أفريقيا فى شخص زهرة:

«كنت أشعر بأنى أريد ... أن أستنشق عبر ملامحها كل حياتى هنا وفى لبنان.. كنت أشعر بأنى من خلالها أستطيع أن ألمس الماضى. ماضىّ والحاضر. حاضرى، حتى المستقبل، مستقبلى» (ص ٨٢ ـ ٨٣).

إذن، على مستوى الرواية باعتبارها تاريخاً، تمثل زهرة لهاشم حلمه بلبنان، إذ هو يخلق لها صورة غير واقعية، صورة لبنان الضائعة التى لا يستطيع استعادتها. أما بالنسبة لماجد، فإن قصته تبرز تاريخ لبنان الاجتماعى الاقتصادى. إن خطابه يقوم بتكوين زهرة على أنها شىء للامتلاك، ورغبته فى امتلاك جسدها هى امتداد لحلمه بأن يدخل ضمن التاريخ الاجتماعى الاقتصادى الرسمى للبنان. لقد كان ماجد دائم الشعور بالهوة التى تفصله عن الآخرين من أبناء وطنه فى لبنان ذاته وحتى فى أرض المهجر، فى أفريقيا. لهذا، فإن هدفه من الزواج بزهرة هو تسلق السلم الاجتماعى، لأن «زهرة من عائلة مرموقة فى الطبقة المتوسطة»، ولأن الزواج سيجعله إنساناً حقيقياً حين تصبح له زوجة وأسرة. إن زواج ماجد بزهرة يجعله «مالكاً لجسد امرأة، يستطيع أن يمارس معها الحب وقتما يشاء» (ص ٢٨٠). زهرة إذن هى ذات قيمة سلعية بالنسبة لماجد وتشكل رمزاً لنوع من التبادل الاقتصادى.

وكما هو الحال بالنسبة لهاشم، فإن زهرة تمثل لبنان بالنسبة إلى ماجد، لبنان الذى أقصى عنه يأتى إليه فى أفريقيا. وزهرة بالنسبة إليه هى عروس عزيزة لأنه لن يضطر إلى دفع «مهر» للزواج بها كما كان سيفعل لو تزوج فى لبنان . لهذا، فهو يتمسك بالزواج بها رغم صمتها وعدم تجاوبها معه، أو مواقفها العدائية تجاهه فى بعض الأحيان:

«طباعها هذه لم تقف بينى وبين قرارى الزواج منها، هكذا تتصرف كل الزوجات فى بادئ الأمر. وأيقنت أنها سوف تعتادنى مع الوقت وسيتبدل كل شىء» (ص٩٩).

إن ماجد لم يحاول بحق فهم حقيقة زهرة، صمتها وتقلب أحوالها، وإنما راح يكون شخصيتها على النحو الذى يروق له ويوافق خياله. إنه كان متأكداً أن الأمور ستتغير لأنه شخصياً يرى فى ذلك أمراً طبيعياً فى الزواج. حتى عندما تصبح زهرة على حافة الانهيار العصبى ويرغب خالها فى إدخالها المستشفى للعلاج، فإن ماجد لا يرى إلا «امرأة كاذبة وخائفة من الفضيحة

وهى تمثل الندم» (ص١٠٥). كذلك، فإن ماجد لايستطيع الحديث عن زهرة إلا فى صورة مادية: «على كل حال يجب ألا أتدخل ما دام خالها يدفع التكاليف» (ص ١٠٥).

إن زهرة لم تكن أبداً بالنسبة له شخصاً له حقوق وأفكار خاصة، ولكنها كانت فقط موجودة بوصفها امرأة ـ رمز الأرض الصامتة ـ التى يمكنها تزويده بالإشباع الجسدى أو النفسى أو كليهما، الإشباع نفسه الذى كان يجده عند ذهابه إلى بيت للدعارة فى بيروت. كذلك، فإن زواجه من زهرة أربح من ذهابه السابق إلى بيت الدعارة فى بيروت، إذ لا يدفع لها مقدار ما كان يدفع للداعرات. لهذا، فهو لم يستطع مقاومة رغبته فى ممارسة الجنس مع زهرة كما فعل عقب شجارهما بشأن عدم عذريتها.

إذن، وعلى مستوى الرواية من حيث هى تاريخ، فإن جسد زهرة يتم تداوله رمزاً للتبادل الاقتصادى بواسطة هؤلاء الذين يفتقدون لبنان بشدة، بنوع من التنافس هو فى حقيقته تنافس بين الاقتصاد الذى يرمز له كل من ماجد وهاشم من ناحية، والاقتصاد الذى يمثله صوت زهرة وصوت الراوية من الناحية الأخرى.

أما على مستوى التاريخ الذى تم تمثيله داخل الرواية، فإن قصة ماجد تكشف حقيقة التاريخ اللبنانى الرسمى الذى يقول بأن لبنان هو لكل اللبنانيين، أو بأن قصة لبنان هى قصة الأصل والتراث المشتركين. قصة ماجد فى الحقيقة تخبرنا بأن قصة لبنان هى قصة الطبقات الاجتماعية، هى البؤس والفقر. إن قصته هى ما يعنيه أحمد أخو زهرة حين يدعى أنه ورفاقه:

> «.. يحاربون الاستغلالية، يريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة. يريدون قتل الإمبريالية والنظام المهترئ والقوى الانعزالية» (ص١٦٧).

باختصار، فإن قصة ماجد تبين التناقض بين واقع لبنان وحقيقته التاريخية.

إن قراءة هذين التاريخين (تاريخ هاشم وتاريخ ماجد) على أنهما من رواية زهرة تمكننا من رؤية كيف أن مسألة التاريخ هى فى الأصل مسألة (الرواية) أو القص، أى أن رواية زهرة لا تكتفى باحتواء روايتى الرجلين فحسب، ولكن خطابها يحيل خطابيهما إلى الهامش ويضعهما فى مستوى الهوامش المساعدة على فهم قصة زهرة، تاريخ لبنان. إن هذين الصوتين «الرجاليين» محرومان من الوجود الفعلى داخل لبنان، كأنما تم إرسالهما إلى أفريقيا ليظلا هناك. لهذا، فإن القسم الثانى من الرواية تحكيه زهرة وحدها بصوتها الخاص وصوت الراوية.

الرواية، التاريخ والذاكرة

هناك علاقة وثيقة بين الرواية والتاريخ والذاكرة فى (حكاية زهرة) فالذاكرة هى صلة الوصل بين الذات المروية والرواية، بين الذات فى الطفولة والذات البالغة. وكما سبق أن قلت، فإن تكوين زهرة، من حيث هى فرد يظهر فى عدة خطابات. هذه الخطابات تقدم لنا من خلال صوت الراوية التى تستطيع فهمهم وتحليلهم ولكنها فى الأساس تستعيدهم من ذاكرة زهرة. من هنا، فإن الذاكرة تأخذ وضعاً تاريخياً بشكل ما، وتصبح العلاقة بين التاريخ والذاكرة معتمدة على زمان ومكان وقوع الأحداث، أى أن «الذاكرة تصبح ذات تاريخ .. أو عدة تواريخ»[١٠].

إن زهرة، فى محاولتها أن تعيش اللحظة الحاضرة وأن تعيد ترتيب الماضى لفهم ما حدث لها، تضطر إلى كبت ذكرياتها عن الخوف والألم والمعاناة الذين عانت

منهم فى طفولتها. ولكن، «هل يمكن فصل المكونات عن الوظيفة؟» إذ «إن الذاكرة هى بالفعل، تختص بتعريف الذات»[١١]. إن ما يحدد انحياز زهرة هو خوفها وهى تشاهد أمها فى علاقة غير شرعية، وألمها وهى ترى أباها يضرب أمها، ومعاناتها حين تستمر فى لقاء مالك رغم علمها بأنها تكرهه.

هذه الأحاسيس المضطربة تظل تقتحم حياة زهرة حتى فى لحظاتها الخاصة جداً حين تشعر بالنشوة الجنسية لأول مرة فى حياتها مع القناص:

« صرختى امتدت كبركان يقذف حمماً وأتربة نارية يفجر كل داخله بالرماد الخطر المنهمر وبالغبار الخانق فوق كل أيامى الماضية»(ص١٧٩).

«حياتها الماضية» هى الخوف والألم والمعاناة، وهى فى ذاتها عملية تاريخية ساهمت فى بناء شخصية زهرة. إن زهرة الصامتة التى «لاتستطيع الكلام» تحتاج إلى الاتصال مع جسدها وطبيعتها الجنسية: «كان هذا التقوقع متعباً لأنى كنت أشعر بأنى لم أعد أملك أى جزء من جسمى» (ص ١٨١).

ولكن هذه الذكريات الخاصة بزهرة، حين تروى بصوت الراوية، تصبح فى ذاتها هى الرواية المضادة، لأنها تقدم الأحداث التى يغفلها عادة التاريخ الرسمى. الذكريات المضادة هى تلك التى يتم دفنها فى اللاوعى لأنها «غير أخلاقية» مثل تاريخ زهرة الشخصى، وخصوصاً الأمور الجنسية منها، هذه الذكريات تكون عادة أموراً لا يتم الحديث عنها علناً وخصوصاً فى المجتمع الأبوى، حيث النساء أساساً معزولات يعاملن على أنهن فى منزلة مختلفة عن الرجال، لايمكنهن الحديث عن أمورهن الجنسية. وبإثارة هذه الأمور تصبح هذه الصور من الكبت الجنسى ضمن الرواية المضادة والتاريخ المضاد الذى تقدمه لنا هذه الرواية. إن هذه الذكريات المضادة فى الحقيقة توضح النفاق الذى يطغى فى المجتمع الأبوى فى شؤون الجنس.

وبينما تعتبر ذكريات زهرة، أى الذكريات المضادة، تدميراً لما هو «صحيح» ومتعارف، فإنها، فى الوقت نفسه، تقوم بدور مختلف. إن سعى هاشم إلى ذكرياته هو «سعى إلى تاريخه»[١٢]. إن هاشم فى الحقيقة يعتقد أن بإمكانه استعادة ماضيه فى لبنان، أن بإمكانه الاحتفاظ بالماضى لو أعطاه شكلاً ومعنى فى شخص زهرة. إن ذكريات هاشم عن لبنان التى ينقلها معه كما «ينقل ذراعيه ويديه» هى حاضرة معه طول الوقت: «الوطن هو الحاضر والماضى أيضاً» (ص ٧٣). هذه الذكريات عن وطنه الذى ظنه مفككاً يظهر حينئذ على أنه بلد ذو« جيش وعسكر، فى استطاعتهم إلقاء القبض وتدبير الخطط ومعرفة كل أفراد الحزب وملاحقتهم؟» (ص٦٦)، «إن العبور من الذكرى إلى التاريخ يتطلب من كل جماعة أن تعيد تعريف ذاتها من خلال إحياء التاريخ الخاص بها»[١٣]. إن «التاريخ الخاص» لهاشم هو عضويته فى حزبه السياسى، وهو حين يستعيد كل لحظة من لحظات الانقلاب فى لبنان لايستطيع أن يرى ذاته إلا ضمن تلك المجموعة، وقد غذى وجوده فى أفريقيا لديه هذا الالتصاق بالماضى بين ما يسميه نورا «ما قبل» و«مابعد»، «لأن هنالك هوة عظيمة تفصل بين الحاضر والماضى»[١٤].

إن هاشم لا يتمكن من استعادة صورته «بطلاً» فى وطنه برغم أنه مازال يمارس دوراً حزبياً قيادياً فى أفريقيا. إن هاشم فى سعيه إلى أن يجعل التاريخ الذى يعيد بناءه مساوياً للتاريخ الذى عاشه «هو فى الحقيقة سعى إلى

رؤية مؤقتة لذات لا تقبل التغيير» ؛ لأن هذه الذات قد ضاعت عند مغادرته لبنان. فى أفريقيا يعيش هاشم حياة روتينية لا استمرارية لها:

«عندما كنت أقول لهم هذه الأشياء هى الوطن كانوا يضحكون. لا تضحكوا ياجماعة، لا أستطيع أن اعتاد على غير وطني، حتى نكهة الفاكهة مختلفة. [تقولون] أنا أفكر كالبنت يا جماعة؟ أفكر كالبنت؟ هذا رأيكم.

أريد أن أفهم هل الأحاسيس الصادقة هى للبنات فقط؟ الظاهر لن نتفاهم يا جماعة» (ص ٧٣ ـ ٧٤).

وبرغم أن «الذاكرة ترتبط بالأماكن بينما التاريخ يرتبط بالأحداث»[١٥]، فإن ذكريات هاشم عن التفاصيل الصغيرة، مساكب الحبق، مجلات الجنس والمصارعة تحت وسادته، بلاط المطبخ ذى اللون الباهت، كلها لا يمكن فصلها عن الأحداث؛ الجرى من البوليس بعد فشل الانقلاب:

«أخذت أدخل غابات ما كنت أتوقع وجودها فى لبنان ... كأن لبنان والصراع والانقلاب وفشله لا تمت إلى هذه البقعة ولا تعنى لها شيئاً» (ص ٦٥).

إن منظر المكان حيث «الأشجار الشاهقة وأصوات الطيور» هى هى ذكرى هاشم عن لبنان، إنه المكان الذى حمله معه إلى المنفى بكل ما يتضمنه من دلالة تاريخية وسياسية.

إذن، هناك ارتباط بين الرواية والتاريخ والذاكرة فى (حكاية زهرة). وبينما تمضى الذاكرة والتاريخ مرتبطين، فإن الرواية هى التى تمنحهما الشكل النهائى، لأن (حكاية زهرة) إلى جانب كونها الرواية المضادة للتاريخ الأبوى للبنان، هى الرواية التى تسمح لزهرة بالعيش من خلال الخطاب.

الخلاصة:

إن (حكاية زهرة) هى فى الحقيقة حكاية لبنان. وإعادة النظر إلى المشهد الافتتاحى للرواية، حيث تغلق أم زهرة فمها بيدها وتكبت صوتها وقدرتها على التعبير عن نفسها، تساعدنا على فهم سلوك زهرة خلال الرواية كلها. إن زهرة التى تم تحويلها إلى امرأة خرساء، إلى مجرد جسد، تمثل لبنان الأخرس، الأرض التى لايمكنها التعبير عن معاناتها. كذلك، فإن المشهد الأخير فى الرواية يساعدنا على قراءة هذه الرواية باعتبارها «رواية مضادة» و«تاريخاً مضاداً». حين تقتل زهرة الشخصية فى روايتها فإن صوت الراوية يستمر فى الحديث إلينا:

«إنه يقتلنى، قتلنى بالرصاص الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى... لقد قتلنى. من أجل هذا جعلنى انتظر الليل» (ص ٢٤٧).

إن هذا الصوت ـ الذى يروى (حكاية زهرة)، حكاية لبنان، هو الذى يستمر فى القص عن معاناتها وسوء طالعها حتى بعد موت صوت الراوية، لا يموت. إنه وعى زهرة، وبالتالى هو صوت لبنان الراوية. إن (حكاية زهرة) تتضمن بداخلها التاريخ السياسى للبنان، ومعاناة زهرة هى فى الحقيقة معاناة لبنان. وهذا الصوت الخارجى (الراوية) يصبح له القول الفصل فى تاريخ لبنان. إنه صوت يناقض التاريخ الرسمى ويتضمن التاريخ الاقتصادى الاجتماعى والسياسى للبنان. إنه الصوت الذى يتحدى بناءه الاجتماعى.

الهوامش :

(١) حنان الشيخ ، حكاية زهرة (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩) ط ١، ١٩٨٠ .

(٢) Kelly, Joan, **The Doubled Vision of Feminist Theory, p.4.** Quoted in Teresa de Lauretis, "Technologies of Gender.".(Blomington:Indiana University Press,1981,p.8.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨و٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٨ .

(٥) Genette ,Gerard . **Narrative Discourse , An Essay in Method**, trans. by Jane E . Lewin Itaca, N.Y . Cornell Univ. Press, 1980, p.174.

(٦) Al - Shaykh, Hanan **The Story of Zahra** . trans by Peter Ford (Great Britain, Pan Books, 1987) 1 st published in English. by Quarter Press 1986, p. 4.

(٧) Lèvi - Strauss, **The Effectiveness of Symbols**, Quoted in Teresa de Lauretis. op . cit .p. 44.

(٨) **Technologies of Gender**, p. 45.

(٩) **Technologies of Gender**, p. 2 .

(١٠) Natalie Zemon Davies (Randolph Storn (pp. 1 - 6) " Introduction " **Representations** 26 (Spring 1989) p.2 .

(١١) **Representations** p.4.

(١٢) Pierre Nora, "Beteween Memory, History, Les Lieux Memoire" **Representations** 26 (Spring 1989) p.13 .

(١٣) Nora p.15 .

(١٤) Nora p.16 .

(١٥) Nora p.22 .


متابعات

السرائر والمكامن

عند مُنتصر القفّاش

إدوار الخراط

تصدر هذه المعالجة لكتاب (السرائر)[١] لمنتصر القفّاش عن أن هذا القصص ـ كما لا أحتاج أن أقول ـ منبتُّ الصلة تماما بالقصص التقليدى، وحتى بما عرف بأنه قصص الحساسية الجديدة، فليس فيه الحبكة القصصية ولا تقنيات الإيهام والمحاكاة وتوزيع قيم السرد والحوار والتحليل والتعليل المعتادة ، ولكنه أيضاً لا يقتفى أثر ما اختطته القصة الحديثة، بل أظنه يتمثل إنجازاتها ثم يخطو إلى جانب ما أسميته «القصة القصيدة»[٢] يشق لنفسه طريقا خاصا به، تسعى هذه المقالة لتبيّن معالمه أو ملامحه الرئيسية.

ولا مجال للشك، بطبيعة الحال، فى أن الخبرة الفنية بمعناها الأعمق، أعنى تلقى العمل الفنى والمشاركة فى إبداعه من جانب المتلقى، لا بديل لها ولا عوض عنها، وإنها خبرة حميمة ومتفردة. وإنما قصارى العمل النقدى أن يضع خبرة موازية، وربما نابعة، وينبغى أن تكون شديدة الاتضاح أمام العمل الفنى، تمتثل له وتتلمس مكامنه وفى كل الأحوال تهتدى به.

منذ كتابه الأول (نسيج الأسماء)[٣] مازال منتصر القفاش يولى أهمية خاصة لما يسميه هو، وفق عنوان إحدى قصصه: «الإيغال فى الحفر»، مازال النقش والنسج والوسم والوشم والرسم وفعْل الخطّ والرّقش تشغل حيزاً فى رؤية هذا الكاتب بل تسرى فى أعماله ، تشاغله وتناوشه باستمرار.

وسوف نتساءل معه، الوشم عنده أهو حفرٌ وتثبيت، أم «سيصبح احتمالاً يضاف إلى تركة الاحتمالات»[٤] التى تغصّ بها كتابته؟ فمادامت «أجزاؤه قد تفرقت»[٥] فإن ذلك التفرق وحده هو شرط جوازها، وإلا حقت حرمانيتها، وفق ما اختار الكاتب أن يصدّر سرائره به إذ جاء بذلك النص من كتاب (الوسم فى الوشم) لأحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلوانى الذى طبع بالمطبعة الميمنية سنة ١٣٢٣هـ.

ومع ذلك، فإن نصا آخر من كتاب (الوسم فى الوشم) قد ينير هذه المسألة أكثر، فليس نصّ القفاش

«المطبوع» فاعلا فقط، ليس هو الذى يقوم بالحفر والتثبيت والوشم ـ لكى يشتّته على الفور ويجزّئه ويقطّعه ـ أى أنه ليس نصا «طابعا» فقط يعمل عمله إيجابيا فى هذه الآلية كلها، بل هو كذلك ـ وربما أساسا ـ نص «مطبوع» محفور موشوم منقوش، «أما الواشمة ففاعلة الوشم التى تغرز الإبرة فى المستوشمة وهى طالبته فإن فعلته لنفسها فهى واشمة ومستوشمة»[٦]. ونص القفاش واشم مستوشم، فى تقديرى، هو وقاع أو مواقعة: «أتاها من الخلف دائما تمضى بلا عودة.. انحسر جلبابها المزركش عند وقوعها»[٧]؛ فهو نص يوقع على العالم رؤيته وقد يلج العالم، كما تقع عليه رؤية العالم لنفسه الآن، أو يلجه العالم، أيا كان ذلك العالم الذى سوف نحاول أن نتوسّم قسماته. اقرأ هذه السطور القلائل من نص يفيض بمثلها سواء فى شاعريتها أو فى إيماءاتها المستسرة:

«خطوط تعبرك وتتبادل أمكنتها، وتريك إسراءات تآلفت جسدا تمازجت معالمه بوقت يتهادى فى رحاب الذاكرة»[٨].

أو اقرأ:

«صوت قطار يشق الصمت الذى يلفك. فى اقترابه يتبدى لك انطلاقه وقد نفيت عن طريقه المحطات والعلامات..»[٩].

فهى إذن خطوط فاعلة وليست سلبية، إنها «تعبرك» ولكنها لا تثبت على حال واحد، إذ إنها «تتبادل أمكنتها» هى لا ترى فقط، بل هى «تريك إسراءات».. «ولكن المعالم قد تمازجت»، وإذا كان صوت القطار يشق الصمت، فإنه قد محيت عنه ـ هنا ـ المحطات و«العلامات».

فهذه إذن فى تصورى إحدى محطات الدخول إلى هذه النصوص الجميلة المحمّلة، وحتى إذا محيت هذه المحطة، فيما بعد، فإنها تظل قائمة لأنها فى وقت ما كانت قد أقيمت، لازوال لها عندئذ، لقد ثبتت بطريقتها المتحوّلة التى لا تثبت على حال. «حينما يصر من ينقش فوق واجهة بيت أو دكان أو فوق جدار. يعبّر لك فى أحيان عن استيائه من النقش أو من كثرة الكلمات، وأثناء ذلك تتحرك قبضتا يديه وكأنهما تمحوان النقوش»[١٠].

هناك إذن فى هذا النص حركة متصلة بين الوشم والمحو، لا تركن إلى أىّ من القطبين ولكنها لا تترك أيهما، أيضا.

لعل وضوح هذه الحركة بين التثبيت والإلغاء ـ أو بين التجميد والترقرق ـ هو من المحطات التى وصل إليها قطار نصّ القفاش بعد أن رحل عن «نسيج الأسماء».

* * *

تتساوق مع هذه الحركة الدائبة حركةٌ أخرى تسم هذا النص بميسمها، وتتموّج فيه أيضا، هى **حركة البدايات** التى هى فى الوقت نفسه **نهايات**، أو القفول أيضا من النهاية إلى البدء، دون توقف:

«كل ما قرر فعله منذ الصباح، يجد نفسه مشغولا بنهاياته»[١١].

إن «حافة البداية» عنده يسكنها الزمن الذى يستعاد ترتيب أوراقه القديمة، هى التى القذف بها يتيح «رؤية امتدادات خطوط كف تنظم السنين»[١٢].

«تُسائل نفسك أكل ما نثر من أشطر فى الأوراق حوته القصيدة أم أنها كانت بدايات»[١٣]. فهذه القصيدة الجامعة التى تنظم كل شعر العالم ـ كأنها نهاية العالم ـ هل هى ـ فقط ـ بدايات؟

أم أنها، مثل تلك الغرف العديدة التى «هجرها أصحابها ومنهم من يجيئها قبل أن يضمه رحيل» ـ مثلها مثل أشعار القصيدة الواحدة المتكثرة: «بدؤها ومنتهاها ممتزجان دوما»[١٤].

ولعل أجلى صياغة مفصح عنها إفصاحا هى: «تلك هى البدايات دائما هواجس تنفى الدوام وتخايله بحدٍّ أخير هو المبتدى»[١٥] .

ومن الشائق ـ فى هذا الصدد ـ أن القفاش ينهى أكثر من قصة له بما يوحى أنه يبتدؤها ـ ليست هذه هى حكاية النص المدوّر الذى تحيلك نهايته إلى بدايته، وهى تقنية أوشكت الآن أن تبتذل عندما تستخدم بسهولة ودون مغزى حقيقى ـ بل هى نهايات مسترقة تومئ إيماء ـ فقط ـ إلى أنها هى نفسها بدايات: فينتهى نص «ملاقاة» بـ «ينبس باسم يجهل صاحبه. وفى حذر من الأمكنة يقترب من مقبض الباب ويكمل الصعود»[١٦]. وبصياغة مقاربة جدا ينتهى نص «هو»: «أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا فى الصعود»[١٧]. أما فى «وريقات» فإن كل أدوار الشطرنج «بلا نهايات»[١٨] . وينتهى هذا النص كذلك بأن يقول السارد «أبدأ فى السير» هذه جملة النهاية فى النص[١٩] .

فهل هو صعود، أم هو فعل الوصول؟ وهل هو البدء أم النهاية؟ أو أنهما على الأرجح «ممتزجان دوما» ؟

إن ما يكمل بوليفونيّة وتعدد نغمات الدلالة وسياقاتها هو بالضبط عدم اكتمالها. والدلالة هنا، كما هو واضح، عدم التحدد، وتبدُّد الهوية، وتفتُّت الغايات، أى كأنها «ضد الدلالة» ـ إن لعبة الشطرنج التى لم نعرف قط إن كانت قد لُعبت فعلا سنكتشف أنها لم تكمل.

* * *

امتزاج البدء والمنتهى، مثل امتزاج الثبات والمحو، لا على سبيل الامتزاج المصمت المغلق على ذاته، بل فى حال موصولة من الافتراق والملتقى، هو ما يفضى بنا إلى ما أراه خصيصة هذا النص ـ علامة رؤيته للعالم ـ سواء كان هذا العالم جوّانيا أم برانيا ـ أو ربما ميسم انطباق هذا العالم على هذا النص، وأعنى بذلك ما يمكن أن أسميه **لَبْس الهوية**، أى **التعدّد والتشكّل** ـ بما يتضمن ذلك من دلالة المرايا ـ الانعكاسات، والأطياف ـ الخايلات، وما يعنيه ذلك من التجزؤ والتشتت الذى يحمل بدوره قانون النظم الذى لا ينفى التشتت، أو قانون التضاد الذى لا يزيل أحد قطبى التضاد، بحيث يظل هذا «القانون» نفسه موضع تساؤل متصل، لا «فى» النص فقط، بل «من» النص أيضا .

ينتهى نص «نظْم المكان» بسؤال من موضوع النَص لنفسه: «يخطو نحو السلم، وهو يلتفت إلى الوراء، وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق : من الذى يخرج الآن؟»[٢٠].

(وعلى سبيل العود على بدء، فهل هو يصعد أم يهبط، هل يبدأ أم ينتهى؟)

ولكن من هو؟

«امتلاكه دوما لما حوله قبْض الشك»[٢١] .

هذا بالضبط هو امتلاك النص لا لما حوله فقط، بل لنفسه، هو امتلاك حقا، وسيطرة لاشك فيها، لكنها قبض الشك، إنه «امتلاك لا تشقه إلا وجوه فى المرآة» إنه امتلاك «لا يجفل من إبصار طيف، أطياف تواتيه، ويقفو انفلاتاتها المتوامضة ، لا يسميها، لا يصلها برؤاه السالفة»[٢٢] «فى زمن لم يبق لى غير أطياف»[٢٣] «قد يتحاشى النظر فى «المرآة»[٢٤] ولكن «تكثر المرايا»[٢٥] «لم يرد الالتفات إلى المرآة حدَس أن وجهه سيطالعه فى صفحتها المصقولة متسائلا»[٢٦] «ظل محدقا فى المرآة، والصوت لكنه يأتيه منها عاليا وناطقا الكلمات على مهل»[٢٧] «كان قادرا على كشف الجالس خلف المرآة»[٢٨] لكنّه لم يفعل.

وإذا كنت لا أتردد فى أن أتناول كل مقاطع النصوص ـ أو على الأصح كل أجزاء النص ـ باعتبارها

بالفعل وحدةً واحدة ، لا تتفرق إلى «قصص» متفارقة أو منفصلة كما تجرى بذلك التقاليد القديمة فى القص، فإن ما يؤازرنى فى ذلك هو النص نفسه: «صار يركن إلى معنى» للبقاء يرادف الدخول والخروج من كل الأبواب فى آن واحد، فى سؤال واحد : لمن كل هذه الحياة»[٢٩] ، فلا جناح على أن دخلت إلى النص وخرجت منه من كل أبوابه فى آن، كما أنه لا جناح علىّ فى أن أرى فى «بطل» هذا النص ـ ساردا وراويا ومرويا عنه بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، شيخا مرّت به تصاريف السنون أم تلميذا يبحث عن كلمة فى المعاجم أم حفيدا يجمع أكياس الورق ويعتبرها عملة وراءها رصيد ذهبىّ من الخبرات والتجارب والأسئلة، كلهم، شخصا واحدا ـ غير مشخّص بطبيعته ـ هو أقرب إلى حالة تأملية أو حالة من حالات النص، هو أيضا محرّك للنص كما أنه يتحرك بالنّص، حتى لو كان الجد والحفيد يأتيان فى النّص متفارقين، يدور بينهما حوار ما، أو تحدث بينهما مجريات أفعال ما، فهما فى تقديرى وجهانِ لأمر واحد، وانعكاسان «لبقعة منيرة» واحدة قد «تسقط على الجسد أو حافة السرير..»[٣٠] أو «تتقافز تلك البقعة فى أنحاء الغرفة..»[٣١] .

ليست هذه وحدة فى الهوية بقدر ما هى لّبس، وتعدديّة: «هى أسماءٍ كان سيسمّى بإحداها (كذا! والصحيح أحدها) وُضعت كلها يوم مولده أسفل شمعات موقدة... وأتى الأب الغائب يومها ليلفظ باسم آخر» فهل الأب الغائب هو «النص الواحد الجامع» وإن كان متفرقا؟ وهل تبادل الأسماء هذا دلالة على أزمة هوية أم أزمة غربة؟ هل السارد الراوى المروى عنه هو «سمكة على ظهر جبل» ما أشقّ غربة السمكة وقد نفيت عن محيطها المائى إلى ظهر جبل صخرىّ .. ومع ذلك فإن النص ـ وقد أثبتها ـ فإنما أثبتها عن طريق النفى: «إنه لم ير على ظهر جبل سمكة» ومهما كانت هذه الجملة المستنقذة من يمّ تراث علم العروض المتلاطم الموج، قد جاءت لأغراض تعليمية ما أشد بُعدها عن المقصد القصصى للنص، فإنها جملة دالّة ومفتاحية على غربة هذا النص والتباسه وغرابته .

* * *

تحت مظلة لّبس الهوية أو تبددها يأتى **التجزؤ والتشتت** الذى يندرج فى قانون مضادّ هو النظم ـ نظم الأمكنة، نظم الأسماء، وليس قط نظم الأفعال ـ وهو قانون مضاد للتشتت كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته.

وسوف نجد مصداق هذا التجزؤ ليس فقط فى تفصيلات الوصف الموجز على دقتها ونمنمتها ، وهى كلمة محببة إلى الكاتب ـ السارد ـ الراوى، بل فى موضوع الوصف نفسه : الأوراق التى نعثر عليها دائما متناثرة وغير مرتبة ، قصاصات الأقمشة التى نجدها دائما مبعثرة، ممزقة ، مكوّمة ، كأنها تناثر قصاصات الحياة نفسها.

«قصاصات الأقمشة متعددة الألوان مكومة فوق السرير» «اللون لا يستطيع تحديده» «الأوراق غير المرتبة»[٣٢] «لم يفكر فى جمع ما كتبه، نثره بين صفحات الكتب والكراسات، فى الأدراج والصناديق»[٣٣] وهكذا تجرى الأمور على طول النص، فهناك الخطابات المتناثرة الموضوعة على غير تواريخ ورودها، وهى خطابات لن تصل، أو ستصل، من عالم شواهد القبور المتربة. ولكن «تكاثر القرناء فى تلاشيه»[٣٤] كيف يكون التكاثر فى تلاشى التكاثر ذاته؟ هذا هو التضاد الذى تحمله التعددية فى طواياها. إنه «يجابه المتكاثر باتخاذه دلائل على ما يخفى»[٣٥] وكأن «ما يخفى» يحمل الواحدية.

فهل يتناول هذا النص حياة متكاثرة متشتتة تنشعب وتنصب فيمن يحب (الحفيد ـ الابن ـ القرينة ـ الأقران والزملاء) وفيما يحب من ظواهر الأشياء ومكامنها، بدءا من الأضواء والظلال إلى الأوراق القديمة والأشعار؟ أم

هو عبء الوعي بحياة واحدة خفية وأساسية لعلها تتجسد في شفرة «المفتاح» الساكن في جيب المرويّ عنه، يتلمسه، يضغط عليه قبل أن يراه، يسمع رنة صدمته بقاع الزهرية الزجاجية، يجلي كلما عثر عليه بعد اختفاء[٣٦]، أم أن هذا النص تسكنه روح هائمة، حائرة بين التبعثر والتمزق والتناثر، ولكن فيها عزما خفيا، فيها نواة قوة داخلية هي معرفة ـ غير متيقّنة ـ ستمنحه حلّ إسار الوجوه المخايلة المتوامضة؟

إنّه نصّ لا يريد «أن يظل واحدا» ـ مع قدرته على ذلك ـ ولا يريد أن تظل السماء مغلقة عليه وأخيرة به[٣٧].

* * *

ولذلك فإن **تعدد مستويات النص** هو الذى يكوّن إيقاعه.

ويمكن لنا أن نتبين على الأقل أربعة مستويات: المستوى اليومي والمستوى الاسترجاعي والمستوى الراهن، وما تندرج فيه هذه المستويات الثلاثة كلها: مستوى التأمل. وهي مستويات سواء كانت مخبأة أو سافرة، حبائله حولها يضفرها ويحكم وصلها بأصابعه (عن النّص بتصرّف)[٣٨] هي مستويات مضفورة، متلاقية، منظومة، ويبقى كلّ منها متميزا. فمن المستوى اليومي شراء العيش، والكمبيالة التي يجب أن تدفع، وأكوام الهدوم المتناثرة، وصرف المعاش، ودرجة السلم التي يراد إصلاحها، والجاكتة الواسعة، والديون، وأسعار المشتريات وشكوى صعوبة دروس الفقه، وفي هذا المستوى تأتي نغمة مرهبة قليلا: «جالك منين الدّم اللي على هدومك»[٣٩] (وواضح، بطبيعة الحال، تداخل مستويات اللغة من عامية بمختلف سياقاتها، إلى فصحى سليمة، إلى لغة تراثية أو مستلهمة من التراث إلى لغة شاعرية بالغة الرقة وبليغة الوقع، وهكذا).

ومن المستوى الاسترجاعي ذكريات تأتي تترى في النص، استرجاع فترة الدرس في المعهد الديني، ذكريات حبّ يبدو لنا محبطا أو غير متحقق على الأقل، وإن كنا لا نتحقق ذلك على وجه اليقين قط، وذكريات رحلات وأماكن وقرى ومحطات وعائلات، وذكريات صداقات أو على الأقل زمالات ورفاقات لا تأتي إلا على سبيل أنها مندرجة في سياق يخالف سياقات مجرد الشجن والنوستالجيا أو الحنين إلى الماضي، فلعله أدخل في سياق التشتت والتبدد والسؤال المستمر ـ وهذا هو على وجه الدقة ـ سياق المستوى الراهن، الحاضر الملتبس الممتزج بالماضي والمختلف عنه، مقترنا به منفصلا عنه في آن.

إن تمازج المستوى الاسترجاعي الراهن ـ هل هو تمازج البدء والنهاية؟ ـ يتبدى لنا على هيئة أطياف، وإيماءات، لا تحدد الشخصيات قط، ولا تقطع بملامحها الجسمانية، العيانية، بل هي تبتعث ـ باعتبارها «أحوالا» نصية تشابه «الأحوال» الصوفية ـ لكي تسهم في عملية الإمساك بالمعنى دون صوغ نهائي له (صفحة ٢٤).

وتبقى دائما فجوات فراغ بين مقومات هذا المعنى، وهي فجوات تترجم عن نفسها، من وجهة نظر شكلية بحتة ـ هل هناك أبدا وجهة نظر شكلية بحتة؟ ـ في طريقة صوغ الحوار العامّي، على المستوى الأول:

«ـ حتروح القهوة النهاردة.

ـ .....

ـ المراية لسه فوق الأرض ما ترجّعها مكانها.

ـ ....

ـ الشباك مقفول. الأوضة كتمة.

ـ مين؟

ـ لأ، باين حاجة وقعت من إيديه».

وبالطبع، فـإن تحليل هذا النص الموجـز سـوف يكشف لا عن عفوية مجانية، بل عن دلالة واضحة: تساؤل عن إقفال الشباك وكتمة الغرفة بما يضمر دحضهما، سؤال عن سقوط شيء ما من قبضة الإمساك، وسؤال عن الذهاب إلى القهوة، دون جواب.

ويمكن استنطاق الحوار العامّي التالي، في الصفحة نفسها، على النحو التالي، وهو حوار من جانب واحد، إذ يظل الجانب الآخر دائما قيد الإخفاء ـ وغواية الإخفاء عند هذا النص غواية مستأثرة:

«ـ كسر القلم اللى خده منى

ـ ....

ـ مش عارف طالع شبه مين

ـ ....

ـ حاسبى باين ناوى يوقع صورتى..

ـ .....».

فالقلم يُكسر، لأن الحفر والتثبيت والنقش لا تبقى بل تُكسر، أما التشابه المجهّل فهو عماد التعدد وملاك التكثر، وإسقاط الصورة نفسه لَبس الهوية.

ومع ذلك، فإن تداخل تلك المستويات قد يفضي ـ في تصوري ـ إلى ارتباك فعليّ للنص، وربما إلى فضول أو حشو فيه، أتساءل عن ضرورة الفقرة التي تأتي في «ملاقاة» والتي تختلط فيها ذكريات صوت الابن، وشذرات من لائحة ما، وحوار عن مجلات الحائط وعن تبول الابن ـ ربما الحفيد ـ في المدرسة وعن فرقة كورال وعن مظاهرات ـ إلى آخره، والسؤال عن ضرورة هذه الفقرة ـ وليس القطع بعدم ضرورتها ـ إنما ينبع من السؤال عن ضرورة استدعاء كل هذه الحيوات المتنقلة، الطاردة، بذاتها، للسؤال.

ليس هناك تداخل، في تقديري، بين المستويات: الاسترجاعي الراهن والمتخيل. إذ التداخل قد يعني ضرورة وجود الانفصال، بمعنى من معانيه، مسبقا، أما هنا فهو اندراج تحت مستوى تأمّلي يضمها جميعا ويعطيها إيماءً إلى دلالة شاملة تفوق دلالة كل مستوى على حدة.

* * *

أيكون في هذا تفسير لأهمية فكرة «**النظم**»: نظم المكان، نظم الأسماء، ونظم الشعر المضمر في تلك القصيدة الجامعة المختفية المراوغة التي وجدت وزالت، والتي تضم على نحو ما أشطر الأبيات المتفرقة شتتا، ونظم أسماء الجدود التي ربما ستقيم شجرة العائلة بفروعها الكثيرة وأوراقها التي تكاد تسقط.

«نظم الأمكنة العديدة التي يعده كل منها بدرج أخير يصعده ـ هو أم مَنْ ـ حاملا الأسماء كلها»[41].

ليس «النظم» هنا مسبقا، قبليا، مفروضا أو مقحما. أي أنه ليس علّة تتأتى عنها الحركة القصصية أو النصّية، ليس خالقا لها من عدم، بل هو أساسا غاية تستشرفها ـ ولعلها تستهدفها ـ هذه الحركة النصّية.

إن التردد والتراوح والإمكانات غير المستقرة هي التي تقيم عماد هذا النظم، وليس «النظم» هو الذي يضم ـ قصدا ـ شعث هذه التراوحات.

وفي سياق هذا النظم نجد أن المسافات الخالية، والأوراق المتناثرة، والأشعار المشطرة المجزأة المتراكبة الناقصة تقابلها الجمل اليومية المبتورة والنظرات غير المكتملة والأماكن، أو المواقع، التي تلمح لمحا ولا تفصّل تفصيلا، تومض فقط أو يقع عليها الومض لكنها لا تغرق في النور ولا تسطع بفعلها، قط، هي مع ذلك **تُرى** ولو في لمحة ـ أي لا تظل حبيسة الظلمة أو الظلّ، هي تضيء أو تضاء ولو في خطفة نور، لا تقع أسيرة الحدّ والقيد.

« ربما تكون رحلتك ـ سواء تمّت أو تبدّدت ـ جزءا من حياة القصيدة» (ص٤٧).

أيكون الشعر الذى يظل غير مكتمل أبدا جزءا من الحياة، أم لعل الحياة هى جزء من شعر غير منطوق وغير منتظم الحروف؟

إن نظم الأسماء منثرٌ متروك لحرية غير متوقّعة أو لصدفة غير محسوبة .

ولكن يظل السؤال قائما: أكل نظم منتثر يخفى نظما ـ قانونا، هو كامن لا يستطاع رؤيته أو لا يستطيع النص الراوى ـ السارد ـ أن يراه، ولعله يستطيع، ولا يريد، شأن هذا الطير الذى يرفض أن تكون السماء أخيرة، وإن كان قادرا على إغلاقها؟

* * *

أقدّر أن هناك إيماءً واضحا فى عناوين النصوص ـ العناوين هنا ضرورات وليست اختيارات، أى أنها حتميّة وليست عفوية ـ هو إيماء إلى **التضادّ**.

التشتت فى اتجاهين متعاكسين أى التضادّ ـ فيما أرى ـ هو قانون مضمر فى النظم..

وهو تضادّ يعكس تضادّ الشيخ أو الجد ـ الذى نراه فى النصوص إما مخاطبا وإما بضمير المتكلم ـ مع حيوية مشاعره وتحيّرها، شأن اليفاعة لا شأن الكهولة أو الشيخوخة. فهذان صوتان يتبادلان مواقعهما فيصبح المخاطب مخاطبا، والعكس، ويغدو الشيخ صبيا، والابن يتماهى مع الأب، وهكذا فى حركة متصلة دائبة محكومة فى الغالب ـ ومفاجئة أحيانا ـ تلوح عندئذ غير ضرورية.

إن «نظم» المكان و«نظم الأسماء» يضمران انفراطا فى عقدها، و«المواقيت» التى هى زمن سيّال متحرك نص يعتمد على الحفر والوشم الذى هو تثبيت أما «ارتواءات»

فهو النص الذى تظهر فيه الهامة ـ ويجرى التراث بأن الهامة هى الطائر الذى يخرج من هامة الميّت، ويظل يصيح «اسقونى.. اسقونى» فهو نصّ الظمأ، أما لُبَد فهو نصّ الطيْر الرقيق الهفهاف الذى حطّ فوق قاعدة نافذتى.. أرقب تعثره فى ظلامى يغيب زمنا أكون فيه صانعا أيامى بشوق المحب»[٤٠] بينما لُبد فى التراث هو آخر نسور لقمان بن عاد لأنه «لبد» فبقى لا يذهب ولا يغيب، وبينما نجد أن لُبدَ فى التراث هو الذى يطول به الأبد أى أنه هو الذى يصنع الدهر. فإن لبد القفاش على العكس هو الذى يغيب زمنا «يصنع» الراوى فيه «أيامه»، ولُبد القفّاش طير رقيق هفهاف، على ضدّ لُبَد التراث.

أما فى نص «هو» فهناك «هى» متكررة: هى الشمس التى سمّاها العرب لما عبدوها إلهة، هى الشمس الحارة: الألوهة، هى الإلهة الحية العظيمة (عن ثعلب) وهى: إلهة اسم مغارة فى الجزيرة.

وكذلك نجد أن «صوب» التى توحى بتوحد الاتجاه وسداد القصد إنما هى نصّ الانفراد عن الجماعة فى شق الطريق نحو أهداف غير معروفة سلفا، بل إن انفراد «القبْلة» هو نقيض لدلالة القبلة نفسها التى هى جماعية بالضرورة وبالتحديد.. «وحينما حل الصمت، كان كل واحد منهم يتخذ قبلة منفرداً بها..»[٤٢].

وهكذا، قس على ذلك، سائر عناوين النصوص..

هى عناوين ـ مثل عناوين الاتجاهات أو المواقع ـ تمزّق ـ كما يحدث فى «الشرك الأخير» وتظهر عناوين أخرى بدلا منها. فهى كلها إذن شراك «تواصل صمتها داخلنا»[٤٣] . وهى تيمة متكررة إذ كانت قد ظهرت قبل ذلك فى «وريقات» حيث نجد عناوين متعددة ملتبسة هى فى الوقت نفسه ليست عناوين على الإطلاق، بل شراك.

هذا التضادّ ـ الذى هو قانون مضمر فى النظم ومضاد له كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته ـ نجد

مـصـداقـا له فى رحلة تبـدأ من بيت مع أن الراوى لم يدخله، ومن مجاهل يرومها مع أنه يجهلها وفى أرض تدنو مع أنها غير راغبة(٤٤) .

* * *

ولعل هذا التضادّ هو نفسه نابع من **غواية الإخفاء** التى قد تستأثر بالراوى ـ السارد ـ الكاتب إلى حد يهزم غايته.

وواضح أن الإخفاء الجزئى تقنية قد تكون جذابة وشائقة ومثيرة، وأن السفور الكامل والعرى التام ـ فى فنّ القصّ أيضا كما فى غيره ـ قد يكون منفرا أو مملا على الأقل. ولكن أن تذهب فى قصد الإخفاء ـ حتى لو كان من غير قصد ـ إلى حد التعمية وإسدال سُدُف من الظلام لا يسهل بل يستحيل أحيانا كشفها أو الحدس بما وراءها ـ هذا خطر محيق من بين أخطار أخرى.

«وجدت أيامك معه تغيب تتخلّل الأشطر فى خفاء قديم»(٤٥) .

هذه تقنية تشفّ بطبيعة الحال عن رؤية هى فى جوهرها خفاء أسرار العالم والذات ـ وفى عناوين الكتاب أصليةً وفرعيةً: السرائر والمكامن، ما يومئ إلى ذلك، بجلاء، ولكن الاستغلاق التام ـ أو ما يقاربه ـ يتربّص بهذا المسعى، أحيانا، وقد يسقطه أحيانا، حتى مع معايشة النص واستقرائه مرة بعد مرة، كما ينبغى لكل فنٍّ جاد أن يستنطق وأن يعايش بل أن يعاش.

أن **تَحجم** عينك عن النظر عما لا ترى(٤٦) يكاد يكون مستحيلا، فعلّه من المنشود أن تكفّ عينك عن النظر، أى أن لا تدع الأمور مُباحة أو مستباحة مبذولة مكشوفة، ولكن كيف تكفّها عن النظر إلى ما لا يرى أصلاً؟ إلى ما لا يمكن أن يرى، سواء أحددت النظر إليه أم أحجمته عنه؟ إلى هذا الحد تذهب بالنص غواية الإخفاء، فى أحيان قليلة حقا، ولكن نصاً بمثل هذا الثراء كان له أن يحجِم عن ذلك.

إن القصيدة الخفية المراوغة المخايلة توجد هنا ولكنها سرعان ما تزول «أم أنها كانت بدايات»(٤٧) ؟

وهل الخفاء هنا رديفٌ للنسيان الذى ما يفتأ يظهر ويشغل النص:

« أعاد إلى غرفته وجها قديما نسيه...» أيكون «نسيانه راسخا فى داخله»(٤٨) أيكون الخفاء راسخا فى دخيلة هذا النص ومقوّما أساسيا له؟ نعم، بلا شك، ولكن السؤال يظل قائما وضروريا: إلى أى حد؟ ليس إلى حد الطمس، ربما، أليس كذلك؟

* * *

ومن ثمّ، فإن هذا النص قد **يتحدى التأويل**، فى بعض مواقعه، على الرغم من كل نظْم الأمكنة وكل نظْم الأسماء. ويظل المفتاح مخبوءا مهما دأبْنا على أن نجلوه كلما عثرنا عليه بعد اختفاء(٤٩) . وقد تتماس مداخل عديدة تقاربه، وعلينا دائما أن نحاذر الدنوّ من أحدها.. مهما رأينا مغاليقها فى تهيؤها لأناملنا ومصابيحها فى دوامها لأعيننا، إذا توحدنا مع المروى عنه فى «ملاقاة»(٥٠)، ولنا أن نتوقع هنا أن هذا النص ليس إلا «مفارقة» أى «فراقا» بين المروى عنه وبين أيامه العابرة التى لعلها لم تحدث قط ولن تأتى أبدا، بينه وبين أشطر الشعر التى تقتنصه بأشراك من الحلم، وبينه وبين صوغ لهذا الشعر لعله لن يتأتى له قط.

ولا أحتاج للقول بأننى لا أقصد بالتأويل مجرد الإجابة السهلة عن سؤال عقيم: «ماذا يريد الكاتب أن يقول؟» أو «ما معنى هذا؟» إلى آخره، ولا أحتاج أن أقول أيضا إننى لا أعتقد أن ثمّ معنى محددا ـ أو تفسيرا معينا قائما ـ هناك، ماثلاً قد اقتنصه الكاتب ـ أو عليه أن يقتنصه ـ و وضعه داخل كتابته بحيث يمكن

«استخراجه» من هذه الكتابة، كاملا وسليما ولا شائبة فيه.

وما من خلاف في أن العمل الفني «يتصل» بمتلقيه اتصالا حميما مباشرا، ولا «يصل» إليه من الخارج، كما لو كان «موضوعاً» ينقل إلى متلقيه، بل الخبرة الفنية تظلّ سرية ـ بمعنى من المعاني ـ وأحيانا عضوية، وفي كل الأحيان حارّة وخاصة وغير متكررة، وبالبداهة غير نمطية.

«التأويل» عندي هو تذوقي ـ أنا وأنت وهو، كلاً على حدة، أو معاً ـ تذوقا روحيا أساسا، وعقليا بعد ذلك، ثم شراكتنا في هذا التذوّق أو ما يقاربه أو حتى ما يخالفه. وكدت أقول وقوعنا في شراكه.

فإذا خيّل لي أن هذا التأويل قد امتنع عليّ، فماذا أفعل إلا أن أقول ذلك، أيضا، ويبقى، في كل حين، أثارة من العمل الفني لا تمحي مهما استعصت على التفكيك، أو التعبير عنها، يبقى اتصال على نحو ما، على أحد مستويات التلقي أو على أكثر من مستوى، مهما وقفت أمامه غير قادر على «تأويله».

وليس تحدي «التأويل» ـ في حد ذاته ـ بالمكروه، إن لم يكن على سبيل الإيجاب شيئا مرغوبا بل محبوبا، ولكن مرة أخرى: إلى أي حد؟ ربما ليس إلى حدّ الامتناع، أليس كذلك؟

* * *

لن أتناول مسألة **اللغة** عند منتصر القفاش، باعتبارها ذاك، وحده، فأقع في الهوّة نفسها التي آخذها على كثيرين، فلا انفصال، بطبيعة الحال، للّغة عن شحنتها، ولا شرخ ممكنا بين الآنية ومحتواها. ولأن الطاقة التي تحفز هذا النص قويّة وفعّالة فإن اللغة التي تحمل هذه الطاقة متينة الأسر ومستمسكة بأواصرها وركينة متمكنة. وما من شك في أن النصّ يمتح من ينابيع التراث العربي الثّرة الدفّاقة، على تضاده مع هذا التراث بمعنى من المعاني، وتوافقه معه بمعنى آخر ـ وخاصة تراث الأسطورة العربية والصوفية ورصيد الشعر القديم ـ المتجدد أبدا ـ الذي لا ينفد.

ولكن استرفاده التراث، أو السقيا منه، لا استعارةً فجّة منه، بلا إقحام ولا ترصيع، بل هو استيعاب حقيقي ومرهف الحس لما جاء منه للكاتب أو لما جاء الكاتب إليه من كنوزه فاحشة الثراء.

وقد رأينا كيف أفاد بمكر وخفاء من أسطورة لُبدَ، أو الهامَة، أو ما ألهمته به زرقاء اليمامة في نص «المشتهى»: «لم يبق من زادها الموشك على النفاد إلا الصياح بطول البلاد وعرضها: «زرقاء المدن أنا.. زرقاء المدن أنا».

وعلى طول هذه النصوص يتبدى لنا هوى الكاتب بالأشعار القديمة، والمخطوطات سواء أكانت عريقة أم محدثة، وولعه الذي يكاد يكون حواذيا بالقصاصات والتنقيب في آثار الغابرين، كأنما ليحييها من جديد. إنه لا يهبش من التراث هبشا ولا يسقط منه كتلا مصمتة إسقاطا في بطن نصوصه ولكنه يتمثله ـ بقدر ما يتاح له ذلك ـ ويستوعبه ويبتعثه بعد أن ينفخ فيه من روحه المعاصر الحداثيّ.

* * *

تبقّى لي أن أعالج ـ على عَجل نوعاً ما ـ مسألة المصطلح ـ المقترح الذي كنت قد طرحته بصدد أعمال منتصر القفّاش وغيره، وكنت قد استلهمته من كتاباتي ـ حتى المبكرة منها ـ وكتابات بدر الديب ويحيى الطاهر عبدالله الأخيرة وغيرها من الكتابات، أقصد مصطلح **«القصة ـ القصيدة»**.

أفهم إلى حدٍ ما توجّس الكثيرين من هذا المصطلح أو قلقهم منه، أو حتى رفضهم له، ولكني لا أتصوره قيداً

أو بطاقة أو تصنيفا محدّدا ومحدِّدا، بل أراه علامة قد تلقى ضوءا على تذوقٍ أدق للعمل الفنى، وإيماءة قد تكشف جانباً من هذا العمل.

وأفهم أيضا، فهماً تاما، أن كل فنان لا يحب أن يوضع فى خانة مع غيره، ويؤمن فى قرارة نفسه أنه متفرد وفذّ ولا ينبغى أن يدرج مع آخرين ـ وقد يكون محقاً. ولكن «النوع» لا ينفى تفرد من يندرجون تحته. كما لا ينفى نوع «الإنسان»، مثلا، تفرد كل إنسان، كلا على حدة.

وليس فيه بطبيعة الحال لا وصاية مزعومة ولا فرض مقحَم.

وأفهم أن يُساء استخدام المصطلح ـ كما قد يساء استخدام أى مصطلح ـ وأن يطوَّح به ذات اليمين وذات الشمال كما يقال، وأن يتخذ شعاراً مجرد شعارٍ لأية رطانة شعرية أو أى انتهاك لروح الشعرية فى القصّ، ليس لأن المصطلح بذاته فيه قابلية لإساءة استخدامه أو إساءة فهمه، بل لأنها مجرد «إساءة». فكم أسىء استخدام كل المصطلحات النقدية تقريبا، من أول الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، ومن الواقعية إلى الحساسية الجديدة، وكل إساءة بحسابها! ولكنى لا أفهم النفور منه من جانب أصحابه، بل كنت أنتظر محاولة لتعميق مدلوله والحوار حوله.

وليس صكّ مصطلح ثنائى مثل «القصة ـ القصيدة» أو «قصيدة ـ النثر»، مادمنا بهذا الصدد، مجرد حاصل جمع بين طرفين متضادّين، كما يقال كثيرا، وإنما هو على الأصح دمج وصهر ونحت مركّب وليس مجرد إضافة طرف إلى جوار طرف، بل هو يعنى تخلّق نوع جديد ـ أو مغاير للنوعين اللذين يتكون منهما المركّب.

فإذا أفيد من المصطلح فى مقاربة هويّة أكثر من فنان ـ مع التسليم، بداهة، ومنذ البدء ـ باختلاف سمات كل فنان، وتغاير خصائص فنّه ـ فلعل ذلك مما يسهم فى إضاءة «تأويلنا» لكل فنان، مع تفرده.

إن استخدام مصطلح ما ليدل على مقاربَة معينة ومحددة لنوع فنى لا يعنى أنه فضفاض أو أنه لا جدوىَ منه، بل على العكس يمكن أن يكون مؤشراً له دلالة فى طريق النقد، وليس عائقا دونه أو مجرد تزيّد فيه.

أما روح الشعر الذى يخامر السرد فى القصة القصيدة بل يسرى فيها، يسرى كامنا وخفيا ولكنه جوهرى، فهو من الأسرار التى لا تفض، ولا يمكن تعريفها أو تحديدها على نحو قاطع مانع جامع، ومهما اتخذ هذا الروح من أشكال وأجسام عند فنانين ـ وفنانات ـ على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم فى الفن، مثل يحيى الطاهر عبدالله أو بدر الديب أو اعتدال عثمان أو محمد المخزنجى، فإن هذا الروح الشعرى يبقى هو المميِّز لعملهم عن «القصة» وحدها، كما أن الإيقاعيّة ـ برانيّة أو جوانية سواء ـ هى التى تميز «القصيدة» البحتة.

وكما أصبح من العبث النقدى إنكار مصطلح «قصيدة النثر» الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جادّ لمشروعية مصطلح «القصة القصيدة».

وما من حاجة ـ مرة أخرى ـ إلى تأكيد أن مثل هذا المصطلح ـ شأنه شأن مصطلح مقترَح آخر هو «الكتابة عبر النوعية» ـ لا يعنى بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنّية. ولعله قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها.

لن أعود هنا إلى الإفاضة فى شرح هذا المصطلح المقترح، يكفى هنا أن أشير إلى تفرقة أراها أساسيًة بين «القصة القصيدة» على أساس غلبة السرد والقصد إليه، فيها، وبين القصيدة البحتة ـ بما فيها قصيدة النثر وهو مصطلح مازال خلافيا أيضا ـ على أساس غلبة الإيقاعيّة والقصد إليها فى القصيدة ـ ويبقى أن القربى بين القصة القصيدة وقصيدة النثر تبدو فى بعض الأحيان وثيقةً جدا

مما يزيد المسألة تعقيدا وإن كانت الحدود بينهما يمكن ـ وينبغي ـ تبيّنها.

ويجنح منتصر القفاش وخاصة فى «طيور الآن» و«مكامن» إلى ما يقارب قصيدة النثر وإن كان لا يتحد بها . فى هذه المقاطع تكاد السردية تختفى، وتكاد الإحالة إلى حدث خارج النص تنعدم ـ وتلك من خصائص الشعر البحت ـ ألا إحالة فيه إلا إلى نفسه، فضلا عن الخفاء. وفى «لُبَد» على سبيل المثال، فإننا لا نكاد نجد إلا نجوى متصلة لها إيقاعها دون سرد أو يكاد ـ ليست هذه هى النجوى العاطفية الرومانسية المعروفة، على العكس، هى على الأصح مسارّة واستسرار.

وفى «طيور الآن» لا نكاد نجد إلا الشعر بحتا خالصا بين أفخاخ وأشلاء هذه المخلوقات الهائمة الساقطة فى الموت أو فى القيد أو فيهما معا، والتوق إلى الانطلاق. فهل هى طيور الأشواق الخفية المستسرة؟ شذرات من الحياة متطايرة. لا حاجة بى أن أقول إنها ليست حياة فردية بل ربما كانت كل الحياة، وقد تفتّتتْ وتشتّتتْ لا يسلكها معا فى سمط واحد إلا سلك الشعر.

ويكاد الكاتب السارد الراوى أن يعترف بأن فى داخله شاعرا كامنا مكتوما ـ وربما مكبوتا مجحودا على مستوى النظر النقدى من الكاتب إلى نفسه وليس على مستوى سفور الشاعر عن ذاته فى نصه: «أخذ يلومنى على كتمانى كل هذا الشعر مع دأبه على الإيحاء به .. قال: أنتم أيها الشعراء دوما تنكرون فضلنا. قلت: لست شاعرا . ضحك: لا تخش غضبى. اغفر جحودك فقط عليك أن تبوح، وتطلق إسارى من داخلك...» وينتهى «نداء» بهذه الجملة أو هذه الشطرة: «وجوه لا تنتهى. تومئ إلىّ بشعرى المنفلت» .

ينفلت الشعر فى النص، لا بمعنى التسيّب والشطط بل بمعنى الانسياب، والانطلاق من إصر الإسار.

* * *

ولكى أستعيد القيم النصّية فى (السرائر) أشير مرة أخرى إلى أهمية النصّ المكتوب ـ المحفور الموشوم، وامتزاج البدايات والنهايات، والتضادّ باعتباره قانونا ضدّيا للنظم ولذاته، وتبدد الهوية وتشتت العالم الداخلى والخارجى، وتعدد مستويات القصّ، وغواية الإخفاء، وتحدى التأويل، وانصباب ذلك كله فى لغة راسية الأركان وثابتة الوطائد.

ولكن إحدى هذه القيم نفسها: تعدد الاحتمالات وتشتتها، أو الحيرة المستمرة وتمزّق أواصر النصّ ـ هذا قد يفضى بالنصّ إلى نوع من الجفاف أحيانا، نوع من الاستغراق فى السؤال حتى حدّ التورط فى المتاهة واستغلاق المسالك. فليس «الجمع بين فضلات الأقمشة الموصولة من أطرافها»[٥١] أو الجمع بين شذرات الحياة الموصولة بعضها بعضا، موفقا فى كل الأحوال وإن كان موحيا ودالا فى معظم الأحيان. فهى «شخبطات على الحوائط لم يرتكبها ولم يمحها»[٥٢] وهو قانون التضادّ، والاستحالة. ونحن أيضا، أحيانا، قد نتعثر بأشلاء أجساد «النصوص»[٥٣] .

على أن نصّ السرائر فى تقديرى أكثر حميمية ـ مع ذلك ـ وأكثر تواصلا مع منطقة السريرة الإنسانية الداخلية الحيّة الجيّاشة ، بعد أن كان النص فى كتاب القفّاش الأول (نسيج الأسماء) أكثر غوصا وتغويرا فى الدفائن التى قد يجوز وصفها بالمقبرية أو الدفينة، المنفصلة بحاجزٍ ما عن الأخيلة النابضة وخلجات الروح المتحيّرة.

ومن ثمّ، فإن «السرائر» أرهف شعرية وأكثر حيوية وأرق نسجا من «نسيج الأسماء».

النصّ يتلمس المكامن هنا بأنامل أكثر حساسية، ويلقى عليها أضواء مخايلة ومترددة ، حقا، ولكنها أضوأ وأقرب إلى السّعة والامتداد.

إنننى أجد فى النصوص الأخيرة من الكتاب، وهى التى تتسم بشعرية غالبة، ما يقارب نشوة السعى إلى الحرّية أو الانطلاق من كنّ السريرة إلى سماء فسيحة، من غير قطيعةٍ مع السرّ.

الهوامش :

(١) **السرائر**، منتصر القفّاش، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣ .
(٢) انظر : **«آليات السرد فى القصة القصيدة»**، إدوار الخرّاط، مجلة فصول، عدد ٣ و٤ المجلد ٨، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٩ .
(٣) **نسيج الأسماء**، منتصر القفّاش، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩ .
(٤) **السرائر** ، صفحة ٢٩.
(٥) **السرائر** ، صفحة ٣٠.
(٦) **السرائر** ، صفحة ٣٢.
(٧) **السرائر** ، صفحة ٣٣.
(٨) **السرائر** ، صفحة ٤٥.
(٩) **السرائر**، صفحة ٤٦ .
(١٠) **السرائر** ، صفحة ٤٧.
(١١) **السرائر** ، صفحة ١٤.
(١٢) **السرائر** ، صفحة ٤٥.
(١٣) **السرائر** ، صفحة ٤٨.
(١٤) **السرائر** ، صفحة ٧٤.
(١٥) **السرائر** ، صفحة ٥٦.
(١٦) **السرائر** ، صفحة ٢٦.
(١٧) **السرائر** ، صفحة ٦٥.
(١٨) **السرائر** ، صفحة ٧٤.
(١٩) **السرائر** ، صفحة ٧٦.
(٢٠) **السرائر** ، صفحة ١٧.
(٢١) **السرائر** ، صفحة ١٥.
(٢٢) **السرائر** ، صفحة ٢٢.
(٢٣) **السرائر** ، صفحة ٧٣.
(٢٤) **السرائر**، صفحة ٣١.
(٢٥) **السرائر** ، صفحة ٢٥.
(٢٦) **السرائر** ، صفحة ٥٥.
(٢٧) **السرائر** ، صفحة ٥٦.
(٢٨) **السرائر** ، صفحة ٥٧.
(٢٩) **السرائر** ، صفحة ٢١.
(٣٠) **السرائر** ، صفحة ٢٣ .
(٣١) **السرائر** ، صفحة ١٣ .
(٣٢) **السرائر**، صفحة ١٧ .

(٣٣) السرائر، صفحة ١٦.
(٣٤) السرائر ، صفحة ٥٧.
(٣٥) السرائر ، صفحة ٢٢.
(٣٦) السرائر ، صفحة ٢١.
(٣٧) السرائر ، صفحة ٥٧.
(٣٨) السرائر ، صفحة ٢٩.
(٣٩) السرائر ، صفحة ٣٢.
(٤٠) السرائر ، صفحة ٤١
(٤١) السرائر، صفحة ٢١.
(٤٢) السرائر، صفحة ٧٠.
(٤٣) السرائر ، صفحة ٨٦.
(٤٤) السرائر ، صفحة ٥٥.
(٤٥) السرائر ، صفحة ٤٨.
(٤٦) السرائر ، صفحة ١٤.
(٤٧) السرائر ، صفحة ٤٨.
(٤٨) السرائر ، صفحة ٥٥.
(٤٩) السرائر ، صفحة ٢١.
(٥٠) السرائر ، صفحة ٢٦.
(٥١) السرائر ، صفحة ٣٤.
(٥٢) السرائر ، صفحة ٣٤.
(٥٣) السرائر ، صفحة ٥٦.

أبعاد اشتغال الزمن

في رواية «مساء الشوق» لشعيب حليفى

إدريس قصورى



-١-

اقترن مفهوم «الزمن» ، كما هو الشأن بالنسبة للموت ، بقوة خارقة ومضنية أرقت الإنسان وأخذت من تأملاته الحيز الكبير منذ أقدم العصور إلى الآن . ولم تخل نظرة تأملية للحياة والطبيعة ، فى هذا العصر ، من رصد هذا المفهوم لكونه يجمع بين المتشابهات والمتناقضات ، يوحد بين السكون والحركة ، بين الوجود والعدم ، المعنى واللامعنى، الشعور واللاشعور، الديمومة والفراغ .. وكل ما يثير فى النفس الإحساس بالعجز أو القوة والرغبة فى إيقاف مسلسل التحلل والتناهى ويبعث على التجدد والدوام، حتى إن تأمل المشكلات الفلسفية قد اقترن بتأمل الزمن ليس بوصفه مفهوماً فقط، ولكن وحدة وجود ، وأصبح هاجس الفلاسفة ، تبعا لذلك ، هو البحث عن حدوده والإمساك بأطرافه وتبيان أشكال تمثله وأنماط الإحساس به من بلد إلى بلد ومن عقل إلى عقل ومن حضارة إلى أخرى . ولما كانت مقولته تدل فى مدار كونى وحضارى يخص كل البشر ويعنيهم جميعا ، لم يعد التفكير فيها محصورا فى دائرة الفلاسفة وحدهم دون سواهم . ومن ثم عرج عليها ، كذلك ، النحويون والبلاغيون واللسانيون والأدباء فغطت أبحاثهم أهم جوانبها ورصدتها كتاباتهم من كل المناحى [(١)] .

كان الفلاسفة هم أول من خاض فى مقولة الزمن وتناولها من زاوية بالغة التعقيد والتجريد ، فى محاولة يائسة لتحديدها ، بدءا من اليومى وانتهاء بسائر الموجودات ، واتسعت دائرة البحث والتقصى لتشمل مجالات عدة متشعبة المنطلقات . على أنه فى مرحلة لاحقة ، شكّل واقع اللغة نقطة انطلاق موحدة لسائر الخطوات فى هذا الاتجاه بحيث درجت جل التنظيرات على إقامة قياس تعادلى بين الجهات الزمنية الثلاث للفعل و الزمن الفيزيقى ؛ فدرج تقسيم كل منهما إلى: ماض وحاضر ومستقبل .

غير أن هذا التمثل المعرفى التقليدى نفسه لمقولة الزمن كان محفزا كافيا دفع اللسانيين المعاصرين إلى تجاوزه نحو تكوين تصور جديد عنه وبديل له يساير مستجدات العلوم والإنجازات الجديدة التى حققها التفكير الإنسانى فى شتى المجالات . بيد أن إقرار العزم على القطاع النظرى مع التصور الفيزيقى التقليدى المتوارث للزمن لم يقتصر على اللسانيين وحدهم ، وإنما عرف امتدادا واسعا كان للروائيين نصيبهم الأوفر منه .

وبما أن مقولة الزمن قد حظيت ، منذ هذا الوقت، باهتمام كبير أفرز إرثا عريضا وتراكما فى الأبحاث متشعب الأصول والمنطلقات لا يمكن القيام بردم كاف له كما أنه ليس غايتنا الآن ، فإننا سنكتفى بتقديم بعض الإشارات التى تسعف فى تكوين صورة أولية عنها (مقولة الزمن) لتيسير ولوج عالم النص قيد المقاربة .

٢-كان النحاة العرب، تماشيا مع الأسس المعرفية التى تحكمت فى توجهات التفكير العربى آنذاك ، بالنظر إلى الشىء فى جزئياته واستمرارا لنهج اللغويين فى جمع اللغة وتأليف المعاجم، مركزين على اللفظة المفردة وأسماء المواضيع، هم آخر من تشبث بالدلالة التضمنية للكلمة. ومن هذا المنطلق، دأب اللغويون والنحاة معا على وضع القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية على أساس ما توفر لديهم من الشواهد اللغوية العريضة والمتنوعة بتنوع مصادرها ، فقضوا بالقياس عليها فى جل القضايا التى تعترضهم اعتبارا منهم بأن ارتقاء اللغة ينجلى، فى بعض أوجهه، فى الدلالة على الزمن سواء فى صيغ الأفعال ومشتقاتها أو فيما يخص الألفاظ والأدوات ، أو فيما يتعلق بالتعابير والأساليب المختلفة ذات الصلة الوثيقة بالجمل والتراكيب اللغوية[٢]. وكان من نتائج هذا التوجه أن تمسك أصحابه بالنظر إلى جوهر الفعل من وجهة الصيغة التى يوجد عليها؛ فقسموه إلى عقلى ومنطقى كما ردوه إلى أقسامه الأساسية الثلاثة : الماضى ، المضارع والمستقبل؛ قولا بأن الصيغة توازى الحدث وتعين زمنه ، وهذا الفهم ينم عن تصور طبيعى صرف ناجم عن تجربة الإنسان الحياتية وتأمله لسنن الطبيعة حيث توالى الليل والنهار وتتابع الأيام والشهور وتعاقب الدورات والفصول، وغير ذلك من الظواهر التى استثمرها الإنسان مؤشراً لقياس الزمن[٣]. وقد قادهم هذا التصور الضيق إلى تقسيم الزمن إلى لحظات ثلاث مطابقة لصيغ الفعل. وعليها سارت جل الدراسات النحوية البلاغية للأسلوب. قال سيبويه: «فأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن ولم ينقطع»[٤] ليحدد الزمن ثلاثة أقسام بنيت بحسبها الأفعال :

١- الزمن الماضى : ويقابله قوله : «لما مضى».

٢- الزمن المستقبل : ويقابله قوله : «لما يكون ولم يقع» .

٣- الزمن الحاضر : ويقابله قوله : «لما هو كائن لم ينقطع» .

ولما كان الزمن من لوازم الفعل الأساسية ، ومن أهم مقوماته ، وكان من الضرورى أن يكون للفعل وظيفته للتعبير عن أقسامه ورصده بصيغ وتراكيب مناسبة له على نحو ما ذكر سيبويه ، فإن أغلب النحاة واللغويين العرب قد وافقوا على هذا التقسيم الثلاثى [٥] ، رغم أننا نجد من بينهم من يكتفى بقسمين فقط: جهة الماضى وجهة الحاضر والمستمر للدلالة على المستقبل .

بيد أن الأخذ بهذا الفهم ، لم يخل من نتائج سلبية ، حيث سقط بعض الدراسين المعاصرين لأسلوب الرواية فى شرك هاته النظرة الأحادية الثابتة ؛ إذ نجد أن أحمد الشايب فى كتابه (الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) قد ذهب إلى تفسير حركية الرواية وحواريتها معتمدا على قياس نسبة الصفة إلى الفعل قياسا كميا لا يراعى سوى صيغة الفعل وغير

مهتم بجهة الإرسال فى السياق ولا حتى فى الجملة كأصغر حد للملفوظ (٦). على أن هناك بعض الأصوات التى حاولت تخليص المنهج اللغوى من سيطرة الاتجاه العقلى التحليلى ففرقت بين ثلاثة أنواع زمنية :

١- الزمن الفلسفى .
٢- الزمن الفلكى .
٣- الزمن اللغوى (٧) .

وفضلا عن ذلك ، هناك من لم يكتف بهذا التمييز ، نجد تمام حسان يميز بين الزمن اللغوى ، بين مفهومين :

١- الزمن الصرفى .
٢- الزمن النحوى .

حيث حصر الأول فى وظيفة الصيغة المفردة (٨) وحدد مهمة الثانى فى وظيفته فى السياق ، وتؤديها البنية الفعلية (٩) ، أما إبراهيم السامرائى فقد ذهب ، فى كتابه (الفعل زمانه وأبنيته) إلى أن بنية الفعل ، بمختلف أوجهها ، من المستحيل أن تعبر عن أقسام الزمن كلها ، وإنما يتم التعبير عن الفعل من خلال السياق ، حيث يقول :

«إن بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا ، فإن الفعل العربى لا يفصح عن الزمان بصيغة ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة . فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان فى حدود واضحة» (١٠) .

٢- وهكذا ، ما انفك هذا المفهوم يتغير ويتقلب بين شتى التصورات من فلسفية وعقلية أو ميتافيزيقية ومجردة ولغوية ولسانية وأدبية. فبعد أن كانت كل العلوم تابعة له ومقيدة بأحكامه ودلالاته ، غدا الآن ، هو خادمها يبحث له عن مساحة فيها. وأكثر من ذلك ، فقد عرف القرنان الأخيران نزعة شك واسعة ، فلم يعد يقبل كل شيء كما هو أمرا سهلا. وقد تغذت هذه النزعة بالانتقال المفاجئ من المطلق إلى النسبى، وأضحى تغيير النظر فى كل شيء أمرا واردا وممكنا فى كل حين، حيث كانت اللغة أول ما حظى بقسط وافر من هذا التحول من خلال التجلى الواضح للثورة العميقة التى شملت كل قضاياها بدءا باكتشاف اللغة السنسكريتية ، مرورا بثورة سوسير اللسانية التأسيسية ، ووصولا إلى إضافات وإنجازات الأبحاث المعاصرة الراهنة .

ومن خلال هذا الأفق الجديد ، أعادت اللسانيات مساءلة مقولة الزمن بكيفية جذرية . إذ انطلق اللسانيون من أوجه عديدة وتصنيفات دقيقة لتحديد هذا المفهوم . ونجد أنها ارتكزت كلها على اعتبار التقسيم الثلاثى السابق : ماضى ، مضارع ، ومستقبل، تقسيما مبهما غير مقبول بحجة أن إجراء أى تقسيم طبيعى للزمن على اللغة يعد إجراء زائفا وغير منطقى .

١/٣- ويعتبر بنفنست من بين أهم اللسانيين الذين أفردوا للزمن أعمالا خاصة فى كتاباتهم كما هو الحال بالنسبة لكتابه (قضايا اللسانيات العامة) حيث شرع فى تحديد الزمن بمناقشة التصور التقليدى له ، ففرق بين مفهومين مختلفين له مميزاً الزمن الفيزيائى الطبيعى العام ، ومحددا إياه بكونه زمنا خطيا ممتدا إلى ما لا نهاية ، ليس له صورة محددة ، وغير متساوى الإدراك لدى جميع الناس وربما لدى الفرد الواحد فى لحظات متباينة . وفى مقابل هذا الزمن أشار إلى الزمن الحدثى محددا بأنه زمن الأحداث كما تتحقق فى الحياة الجارية خارجا عن حكم الذات الفردية وتجربتها ، ولا يمكن إرجاعه لها . غير أن بنفنست نفسه لم يقبل الاكتفاء بهذه النظرة الازدواجية للزمن التى تقسمه إلى داخلى وخارجى ، ذاتى وموضوعى ، فأضاف فاعلية أخرى يمكنها أن توجد بين الزمنين السابقين . وهى ما أسماه

بـ «الزمن اللساني» حيث قال: «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن ، والزمن كما يبدو لنا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي» [11] ، ومن هذا الجانب يوحد بنفنست بين الزمن واللغة ، وبشكل أدق بين الزمن والكلام ، مادام الأول شديد الصلة بالحاضر وبلحظة تحقق الثاني . وبهذا التركيب الجديد استطاع المزج بين النظر إلى الزمن الفعلي الناجم وزمن الخطاب الممتد الذي هو الكلام ، حيث يتم ترهين كل حديث عن الماضي وجعله معيشا في الحاضر ساعة التلفظ .

والواضح أن نقل بنفنست الحديث عن الزمن من الزمن الحدثي الفيزيائي إلى الزمن اللساني ما هو في أحد أبعاده ، سوى فسح المجال نحو ولوج عالم خاص من اللسان يقترن بعالم الكتابة ، حيث يركز الحديث على تمفصل الحكي والخطاب ، ومن ثم يقيم تمييزا نوعيا بين زمني الموضوع الجديد مبرزا أن الزمن في الحد الأول، يتم تقديمه بشكل تلقائي حر ؛ إذ تتم حكاية الأحداث كما وقعت في زمن ما دون أن تخضع لإرادة الذات المتكلمة . في حين أن تحقيق الحد الثاني منه مشروط بذات وسيطة ورهين بقصديتها الفكرية والعاطفية والانفعالية التي تتحكم في اختيار أزمنة الفعل باعتبارها مؤشرات تمييزية للخطاب عن الحكي .

٢/٣- وقد بات استناد بنفنست هذا على حاضر الخطاب لرد التصور التقليدي للزمن منطلق جل التصورات التي اهتمت بالتقطيع المقولي للزمن بعده ، ذلك ، أننا نجد «آلان روب جرييه» ، في كتابه (من أجل رواية جديدة) ينكر أي تماثل أو تماه بين الزمنين : الروائي والواقعي ، فيؤكد أنه ليس هناك سوى زمن واحد هو الحاضر وماعداه من ماض ومستقبل ، فليس له وجود [12]، وهو التصور نفسه الذي سار على هديه كل من: جان ريكاردو وميشيل بوتور من خلال تعرضهما لتجليات الزمن في العمل الروائي :

٣/ ٣- أشار ريكاردو ، من خلال تمييزه بين زمن السرد وزمن القصة ، إلى ثلاث خصائص علائقية للسرد:

أ ـ يتميز الحوار بنوع من التوازن بين المحورين : القصة والسرد .

ب ـ يتميز الأسلوب غير المباشر بالتلخيص حيث يختل التوازن فتسرع وتيرة السرد .

ج ـ يتميز التحليل السيكولوجي والوصف يبطء سرعة السرد .

وتقترن كل حالة من الحالات الثلاث السابقة بسمات وتجليات تابعة لها ، من حذف ووقف وقطع ورجعات والتفاتات وانتظارات وترقبات واستباقات [13].

ومن المنطلق نفسه أشار ميشيل بوتور ، في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) إلى ثلاثة أزمنة للرواية وحصرها في :

أ ـ زمن الكتابة .

ب ـ زمن المغامرة .

ج ـ زمن الكاتب .

وتتميز هذه الأزمنة بكونها نسبية ، لا يمكن اختزالها إلى زمن واقعي ، كما أنه لا يمكن تقنين أشكال تفاعلها ، بحيث من الممكن أن تتقلص مسافة أحد الأشكال إلى حدود دنيا فيما تمتد مسافة الآخر إلى ما لا نهاية ، كما نستشف من إشارة رولان بارت أيضا حيث يقول : «السرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي ، أما الزمن «االحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» [14] .

٤/٣- وفي الأفق نفسه أيضا ، أشار جيرار جنيت، في كتابه (خطاب الحكي) إلى أن زمن القراءة هو الزمن الحقيقي الذي يجعل كلا من زمن القصة وزمن الخطاب واردين . ومن ثمة ، فإن زمن النص السردي ، في نظره ، لا زمني ، إنه ممتد ، وربما غير موجود .

ويخلص جنيت ، فى معرض حديثه هذا ، إلى دراسة زمن القصة والحكى من خلال ثلاثة مستويات :

أ ـ الترتيب ←تسلسل الأحداث

ب ـ المدة ← ديمومة الأحداث

ج ـ التواتر ← تفاوت القص والحكى أو ازدواجيتهما (١٥) .

٣/٥– بيد أنه ، إذا كان تودوروف يوافق ، إجرائيا على تقسيم ثنائى للزمن : زمن مجازى «تخييلى» وزمن حقيقى «واقعى» ، ثم يقر بأن هذا التقسيم مشروع ، فى الدراسات السردية ، وأنه لا اعتراض عليه مبدئيا ، فإنه يرى مع ذلك أن المسألة لا تخلو من مشكلة ؛ إذ من المنطقى أن نعكس كل ما بنيناه عن تصور الزمن فى القصة وفى الخطاب ، لأنه يرى أن زمن الخطاب ، من زاوية مغايرة ، زمن خطى . فى حين أن زمن القصة هو الزمن متعدد الأبعاد . ذلك أنه فى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى لحظة واحدة ، بينما تخضع، فى الخطاب ، لترتيب يجعلها تأتى الواحد بعد الآخر (١٦) .

والخلاصة التى يمكن الخروج بها ، من خلال هذا الرصد الوجيز لما قام به بعض الباحثين بخصوص تجليات تفاعل أوجه وأشكال الحكى والزمن ، هو أن التقطيع المقولى للزمن ، فى النص الروائى ، ليس تقطيعا اعتباطيا وليس واقعيا ، وإنما كل لحظة فى النص تعد لحظة لازمنية ولا يمكن قياسها عبر توالى الأحداث كما لا يمكن ربطها بلحظة تاريخية «خارج نصية» مهما حاول الباحث بأن يعين مفاصل النص ومهما تعقب سيرورة الزمن ، لأنها تظل دوما سيرورة مفترضة وقابلة لاحتمالات النشاط الذهنى التخييلى أو التحليلى المعقد.

وأخيرا ، إذا كان جنيت قد وضعنا أمام إمكانات ثلاثة (المستويات السابقة) لمقاربة الزمن ، فى الرواية ، الأول والثالث : الترتيب والتواتر على اعتبار أن الأول يمثل الحكى فيما يبرز الثانى الخطاب . ذلك أننا نرى أنه إذا كانت الرواية الجديدة قد وضعت الزمن فى أبعاد متعددة ، متوسلة شتى التقنيات السردية الحديثة ومعتمدة تنويعات حكائية جديدة استلهمتها المقاربات السردية والسيميائية المعاصرتين على الخصوص ، فإن رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى ، مثلها مثل بعض الروايات المغربية التى أسست جدة نوعية فى التعامل مع المحكى المغربى والعربى من حيث الحكى والتجريب ، (لعبة النسيان) لمحمد برادة على سبيل المثال، لم تكتف بذلك فقط ، فلم تقتصر على جعل الزمن مجرد عنصر أو مكون روائى فارغ من أى دور ؛ مما يجعله معطى أفقيا لا ينهض بأية وظيفة فى نسق القصة وتشفير سنن الخطاب ، وإنما عمدت إلى جعله ـ على العكس من ذلك ـ مقولة بنائية وعماداً لهيكل الحكى ووظيفية المحكى ، وخاصية أساسية من شأنها توحيد الخطوات السردية والتخييلية أولا ، وتوجيهها رأسا نحو تفاعل حقيقى بين القصة والخطاب ثانيا ، حتى إنها لتصير فى النهاية ، تيمة رئيسية فى غياب حدث قار يؤطر محكى الرواية . وبذلك ، تكون قد تمكنت من الإفلات من التوظيف الجبرى ومن شرك الحضور السلبى لهذا المكون المعقد الذى يعد الجسر الناظم لباقى مكونات الخطاب الروائى . ذلك أن هذا المفهوم (الزمن) علاوة على علاقته إلى جانب باقى المكونات السردية التى تشكل عالم النصوص الروائية عامة ـ قد أضحى فى رواية (مساء الشوق) جسدا تنكب فيه ووفقه هواجس الحكى ونبضات الخطاب كلها ، ومن ثم كان عبارة عن فسيفساء وألوان للوحات تنتظم فضاءات الرواية بكل مشاهدها وفصولها ، وفى أهم تحولات الخطاب ومصائر الشخصيات ، فى إيقاعها اليومى ، فى صراعها الحى ، فى رحلات العيش المؤلمة ، فى مواجهة سلسلة الإحباطات والخيبات ومواجهة المساءات الممنهجة ضد شوقها وحقها فى العيش الكريم ، كما يقول الراوى :

«لوحاتى المحقونة بالرعب والرهانات . مثلما هى عمر جيل آخر اختار معى الدخول للنفق» (ص١١)* فهى: «مسرحية كبيرة تتناول على خشبتها الأرضية أجيالا مولعة بالتقليد والنسخ» (ص ١١) فـ «لماذا لا تكتب عن مسوخ الألوان؟ عن عمق الزمن .. وانفلات المشهد من الإطار ..» (ص ١٧).

ـ٢ـ

بقدر ما تبدو مقولة الزمن ، فى رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى سهلة الإمساك ، بقدر ما تستعصى على المعاينة وتنفلت شبكتها المعقدة من التعليب والتأطير ، برغم التكثيف الذى يطبعها سرديا وبفضل عمل التخييل أيضا . غير أن الإحساس بتلك الصعوبة سرعان ما ينزاح ونحن نضع اليد على مؤشر زمنى يكاد يكون الجذر البنائى الموجه لعنصر الزمن فى الرواية ، حيث نجد أن اللفظ «ثلاثة» يتكرر بنسبة عالية مقرونا بصيغة من الصيغ الدالة على الزمن كما يبدو من قول الرواى فى بداية الرواية :

«ثلاثة أيام من شــهــر أبريل فى السنة الأخيرة من العقد الساخن ، داخل فضاء يتجرع الزمن بالمرّوت ، تتصادى فيه مصائر شتى تتشذر أسى وألما أزليا ، حكايات تنسج من الشوق المرتبك .. فى مساءات تداعت ، من ضجر ، بعنف واضح» (ص ٣) .

ليظهر أن الزمن إيقونة حاملة لجسد الإنسان وورش تتجمع فيه وحوله علامات التعب والألم ، مما يجعله صورة حقيقية لكينونات حية معذبة تساوت فيها حظوظ الأفراح وعلامات البؤس بين الآباء والأبناء والأحفاد إلى أن حالت عذاباتها المتكررة دون بزوغ فجر الشوق .. يقول محمد بحرى :

«ثلاثة أيام كانت كافية لأتشرب الألم بكل جوارحى . نعم . ثلاثة هى فى الأصل ثلاثة أزمنة انظفرت بمفارقات لها لون السخام .. بارتباكات عظيمة ستجعل أفئدة صلبة ترتج لسنين بعيدة ، وتجعل آخرين يرتاحون لزمن فى ارتياب كأنهم أنجزوا أمرا تاريخيا كان لابد أن يقع بالقوة حتى أستطيع الاستيهام هكذا أدوّن الارتباك من موقع ساكن» (ص ٨) .

من هذا المنطلق ، يمكن أن نضع للزمن ثلاثة أبعاد تتكون من ثلاثة مستويات تتدرج من زمن الآباء إلى زمن الأبناء فزمن الأحفاد ، حيث تحتل أقانيم الخيبة والموت ثابتا مشتركا بينها جميعاً مهما اختلفت فضاءات وجودها وعيشها ، وتجذرت أو تعطلت عطاءاتها وكثر الحديث بشأن حقوقها وضمانات كرامتها . وهى كلها، كما يبدو ، ثلاث مراحل لثلاثة مستويات من الصراع وكسب رهان الحياة وتمكين الذات من حق الوجود فى صيرورة اجتماعية موبوءة بالمساءات والعتمات المظلمة الأليمة :

١ـ مستوى الخيبة ←رحلة الآباء ←حكاية الكراب.

٢ـ مستوى الصراع←رحلة الأبناء ←حكاية محمد بحرى .

٣ـ مستوى التردى←رحلة الأحفاد← حكاية نعيمة + إسماعيل .

وإذا كان المستوى الأول يكاد يندرج ضمن لحظة تعب جسمانى وألم نفسى وخيبة مصير لدى الآباء فى غياب أية إشارة صريحة مناسبة لشكل حضور العضو السالب مصدر الخيبة (القائد ، الدرك) ومن حيث حضور سفلى هش ، فإن المستويين : الثانى والثالث

(*) سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

ينقلان المحكى من مشهد تاريخانى إلى إيقاع تاريخى ، يتجسد فى المستوى الثانى فى شكل صراع اجتماعى لدى محمد بحرى الابن وزوجه يامنة النبيل من حيث تملكهما لوعى سياسى ناضج وبفضل إصرارهما على ممارسة نقابية متميزة ، دفاعا عن حقوق عادلة وتصديا لكل أشكال العنف التى تتجلى فى المستوى الثالث ، فى بؤر التردى الأخلاقى والاجتماعى وفى غياب المناعة الدفاعية والقدرة على المواجهة لدى الأحفاد (نعيمة : الدعارة) و (إسماعيل : التسكع) ليزج فى السجن فى غياب الأب محمد بحرى الشهيد .

وهكذا يمكن أن نتبين المعالم الأساسية لتلك الصورة الزمنية ، فى الرواية ، من خلال الجدول رقم (١) ؛ حيث تتعدد أشكال الحضور والإدراك والوعى والممارسة ما بين حل فردى وجماعى وما بين ذاتى موضوعى ، وبين طبيعى واجتماعى ـ سياسى ، وما بين وعى سالب لاواع ومنفعل وآخر موجب ذهنى ، تأملى واع وفاعل بشكل تلقى إرغامات العنف ومضاعفات تنابذ نمط الوعى وحجم الممارسة الدافعة ، الشىء الذى يؤكد أن التمايز بين مقومات المستويات الثلاثة ليس تمايزا سطحيا مادام أنه يجاوز الرواسب الأنطولوجية الجاهزة لمختلف مراحل حياة الإنسان إلى مغايرات أساسية تقصد إنتاج معرفة بأشكال الإحساس والتفاعل تلك ، كما تنبض بها سائر القرائن السردية المؤسسة لمسارب رحلات الحكى بحسب تعبير الرواى قائلا :

«الحقيقة كما أفهمها ، فى هذا الفضاء ، هى الصواعق المكتملة التى تلتقط المصائر . فتعجن أزمنتها الثلاثة فى زمن منحسر . الحقيقة اللامكتملة ... تحيرنى وتخنق الشوق بطقوس . للشوق ـ كما للإنسان ـ فصول وأحكام ومساء الشوق غير ظهيرته ، بل هو رحلة أخيرة للرغبة المترنحة كمحراث يبحث عن الغرق فى الصلب . مذعور من يد خلفه تذرو شيئا يشبه الزعفران .. كذلك رحلة الكائن» (ص ٨) .

على أن ما يضيف مصداقا أكيداً لهذا التقطيع الممكن لمستويات اشتغال الزمن فى (مساء الشوق) كونها تنبه إلى انفلات اليومى داخل النمط الواحد كما هو الشأن بالنسبة لخميس الطبل الذى قتل القائد فى محور الآباء وانتحار إبراهيم الفتوى وتخاذل إدريس فى محور الأبناء وخيانة بهاء فى محور الأحفاد إذ يقول الرواى بشأن إبراهيم :

«لم يحتمل طاقة فوق جراحاته فانتحر بتقطيع شرايين يده . كان حاد التفكير ، متسرعا فى كل شىء لم يألف أن يحيا مقطوعا عن الحياة فى جبل معزول» (ص ٢٤) .

وهو ما يعزز إحساس الرواى ببذرة التناقض والخلل الممكن الذى من شأنه أن يكسر نضارة الأشياء ويؤكد نسبيتها وأخيرا تجريبيتها على صعيد الكتابة الروائية

جدول رقم (١)

المقوم / الزمنى	الجيل	الحضور	الإدراك	الوعى	الممارسة	المصير	الفاعلية
الأول الثانى الثالث	الآباء الأبناء الأحفاد	عضلى فكرى جسدى	حدسى تأملى لاشعورى	نفسى سياسى اجتماعى	مصالحة صراع استسلام	خيبة استشهاد موت ، مرض	– + –

لتضيف إلى تكسير باقي مكونات الحكي واللغة في مسرود الرواية الجديدة مستوى آخر يمكن أن نصطلح عليه بتكسير الموقف داخل البنية الواحدة ، يقول خميس الطبل ، بعد طعنه للقائد : «هل لأني جزء من حضارة السبسي والبندير لا أقدر إلا على الصمت والتصفيق» (ص ٤٨) . ويغري هذا المبدأ الجديد في التعامل مع المحكي العربي ، عدم وجود حكاية مركزية ، حيث يغطي الحكي عدة حكايات تتوزع ثلاث لحظات أساسية في الرواية وتتحكم فيها خطة سردية دقيقة ساهم في إنجاحها موقع الرواي الذي :

١- ينتمي إلى اللحظة الوسط .

٢- هو شخصية وراو في الوقت نفسه .

٣- يروي من داخل عتمة القبر .

الشيء الذي مكنه من التحكم في صياغة حدود التداخل بين الواقعي والمتخيل ، الماضي والحاضر ، وساعده على أن يكون جسر تأمل الآتي والمصيري وقراءة بعض ما يخفيه المستقبل من خلال التفاته إلى سجل الآباء ورصد ليومياته الشخصية معا .

ولعل اشتغال الزمن بهاته الطريقة متعددة الأبعاد هو ما جعله يتتبع تحولات الحكي عبر رسم مشاهد وسرد حكايات تندرج في عمقها وفي خلفيتها ضمن صيرورة واحدة ظلت مفتوحة للتفاعل والتأثير في توتر سردي ، وتخييلي ومعرفي جد مكثف:

جدول رقم (٢) :

الزمن / الحكاية	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
	ـ الكراب بحري ـ خميس الطبل ـ نعيمة خميس ـ الشيخ قشوال ـ عمر لفرم ـ حمان بائع النخال	ـ محمد بحري ـ يامنة النبيل ـ إبراهيم الفتوى	ـ نعيمة ـ إسماعيل ـ بهاء ـ إدريس

يتضح ، إذن ، أن في غياب أي حدث رئيسي يؤطر القصة، نوعاً من تفجير المفهوم الكلاسيكي للحدث ولأبعاده، حيث أسندت وظيفته إلى فضاء الشخصيات وماتقوم به من أفعال وتكثفه من أنماط الوعي والمعرفة ذلك، أننا نجد الحدث يقترن في الزمن الأول، بحرف متقاربة تتوزعها طقوس سمر وعبث ويوحدها شوق واحد ينتظم جميع مسارب الحياة في الحي بعد رحلات مضنية وراء رغيف العيش:

«يلعبون الورق حتى الحادية عشرة ليلا، بحر من الأشواق وسط المكان بحائطه الذي يوهم بالتداعي» (ص٤١).

«ضحكات للقدر المتبقية كانت أصغر بكثير من ضحكات شبح وحد الزئبق في حب الفضاء» (ص٣٩).

«أصبح الخوف كجزء من أعضائي مثل الكبد والقلب..؟ أنا أستأهل كل هذا، بل نحن كلنا نستأهل عيشة الكلاب في هذا الزمان ديال المخزن» (ص ٤٣).

أما في الزمن الثاني، فبرغم الوضوح الجلي لفعل الإضراب، فإنه لا يمكن أن يعتبر حدثا مركزيا مستقلا لأنه ظل رهين قوتين دافعتين لهما حضور قبلي وبعدي: قوة الماضي الحميم ورغباته الدافعة ومحفزاته على إثبات النبوة والصراع والتحدي، والقوة الثانية، قوة الآتي المتجمعة في الحلم الشهيد الذي لم يكتب له التحقق والمستقبل المغدور في أزقة المدينة الفاجرة ودهاليزها البئيسة حيث يصير «الماضي برمته هو صدى هذا الراهن بكمائنه المؤجلة» (ص٢٦)، وحيث يمحي الحدث أمام التمرحل الدقيق للأزمنة الثلاثة.

وهكذا، لاتكون رواية (مساء الشوق) قد عمدت إلى تكسير الإيهام بوحدة الحدث ، عبر تحوله إلى عتمات ونتوءات منتشرة في كل تلفظ ولاصقة بكل

حكاية فقط، وإنما تغيت أن يصير ذلك التكسير تقطعيا داخليا يشمل البنية السردية فى جل تمفصلاتها، ويغطى نسق المحكى بأكمله، إذ يتحول إلى مجموعة قرائن وجملة علامات وظيفية ملائمة لمفاصل تمظهر الزمن كما سبق تحديده؛ فبالنظر إلى طبيعة الحدث من خلال الحكايات المكونة لكل لحظة، نجد أن لكل منها بنية داخلية خاصة بها توجد فى تقابل، ضمنى أو صريح، مع بنية خارجية سواء تمثلت فى واقع معطى أو اقترنت بعدو نقيض:

الزمن الأول ← انسجام داخلى ← خلل.

الزمن الثانى ← صراع داخلى ← اصطدام.

الزمن الثالث ← تصدع داخلى ← تردى.

وعلى هذا الأساس ، يجسد الحكى محكيه أفقيا فى متوالية واضحة من الانسجام إلى الصراع فالتصدع ومن الخلل إلى الاصطدام فالتردى ، حيث يتأكد التحول فى بنية الحدث باعتباره تمثيلا لصيرورة اجتماعية وتمرحل تاريخى من الداخل إلى الخارج، أى من وعى حسى - نفسى بثقل المعاناة إلى وعى سياسى فوعى سلبى. كما نتبين ذلك من خلال المربعين التاليين:

تضاد

أ = وعى حسى	تناقض	مصالحة (ألم)
وعىٌ سياسى		صراع (استشهاد)

بيد أن هذا التحول ، فى بنية الوعى ، سيعرف تراجعا مهولاً على المستوى الاجتماعى بفعل قوة القمع الضاغطة :

ب = وعى سياسى	صمود (استشهاد)
وعى سلبى	استسلام (تردى)

بحيث يمكن أن نتتبع تغير بنى الوعى باعتبار محاور أنماطه انطلاقا من الوعى الحسى فالسياسى ثم الاجتماعى على الشكل التالى :

وعى حسى ← وعى سياسى ← وعى اجتماعى

مصالحة ← صراع ← استسلام

ألم ← استشهاد ← تردى

على أنه برغم التقارب الظاهر بين الزمن الأول (المصالحة) والزمن الثالث (الاستسلام) ، فإن لكل منهما عناصر تكوّن خاصة سواء من حيث الفضاء ، أو الاسم أو المهنة ، أو القيم أو الممارسة .

الزمن الحسى : (البساطة ، الألفة ، المحبة ، الإنجاب ، المصالحة ، الفذلكة ، الغيب ، التعب ، الصبر...)

الزمن السياسى : (النبوة ، النضال ، الحب ، الاعتقال ، الاستشهاد ، التأمل ، المعرفة) .

الزمن الاجتماعى : (الخديعة ، المكر ، الطرد ، التشرد ، الدعارة ، السرقة ، السجن ، المرض ، الموت..).

وهى أزمنة تكشف فى عمقها صورة واضحة عن صيرورة أنماط وعى قائمة تناظر صيرورة صراع دائر بين قطبين طبقيين لكل خلفيته الاجتماعية وهدفه التاريخى. بيد أنه إذا كانت خلفية أُحد الطرفين ثابتة وقارة بحكم تملكه لآليات تمكنه من الحفاظ على سير المجتمع وإعادة التوازنات التى يريدها قسرا على الطرف الثانى ، فإن هذا الأخير ، وإن كان لا تعوزه المقاومة والتضحية المستمرة ، ظل عنصرا مؤثرا فيه ومشروعا يعانى الحيف والاضطهاد بشتى أشكاله الاجتماعية .

١ - الفضاء

ومن هذا المنطلق ، كـان العـامل الأسـاسى الذى يؤطر تمرحل الأزمنة / الأجيال الثلاثة هو كون الانفتاح على المجتـمع يتم من الداخل إلى الخـارج بحيث فى الوقت الذى يخضع الزمن الأول لقوة واحدة هى قوة أهل الحى فحسب ، نجد الزمن الثانى ينطلق فى بعدين : داخلى وخارجى تجمعها علاقة تناقض صريح وصراع محتد . بينما الزمن الثالث فهو زمن خارجى مطلق . ولكل زمن علاماته الخاصة ، إذ يبدو أن أحداث الزمن الأول تؤطرها ومضة جد محدودة تقترن بالغروب وبداية انتشار ظلال الظلام على الحى حيث يبدأ الأهل العودة من رحلاتهم النهارية (التى لا نعرف سوى أنها مضنية وشاقة ومخيبة للآمال) لقضاء ساعات سمر / هروب مجتمعين : «يخيطون الأيام ببعضها فى ظلام حياتهم أو النور الخـجـول فى فـرحـهـم وهـم يلعـبـون أو يتحـاورون» (ص ٣٧) .

أما الزمن الثـانى ، فـهـو زمن يجـمع بين مـدتين واضحتين من النهار والليل : ابتداء من ساعات مبكرة فى النقابة إلى ساعات متأخرة فى قاعة المحكمة مثلا ، بينما ينفرد الزمن الثالث بظلام الليل الدامى دون غيره ، كما يشير إلى ذلك محمد بحرى : «إسماعيل ابنى ينتظر المساءات بشوق كى ينزوى فى ركن من شارع أحمق كى يدمن على شرب الكحول» (ص ٧) .

وهكذا ، نلاحظ أن هاته الأزمنة الثلاثة (*) بقدر ما تمثل ثلاث لحظات سردية واضحة وتعبر عن تحولات زمنية بنائية فى رواية (مساء الشوق) فإنها تقف بمثابة خلفية تخييلية لمحكى الرواية كلها من حيث اعتبارها خلفيات لثلاثة أشكال من الوعى والممارسة . ذلك أنه إذا جـاز لنا أن نسم زمن الظل بكونه زمن إحسـاس بدئى بالعالم والتقبل الطبيعى للحياة ، وهو تكثيف مشروط بوعى بسيـط ، غير قـادر عـلى إنتـاج معـرفة واعية بذاتـه وأوضـاعـه كـمـا «لم تكن أحـلامـه (الكراب) تتجاوز مسافة قريته ورائحة قطرانها» (ص ٣٣) . وجاز لنا أن نعيـش زمـن النهار / الليـل بزمـن التنـاقض الذى يجـمـع بين حـديـن ، فـهـو زمن صـراعى ناجم عن وعى تاريخى اختار زاوية معينة للرؤية وقصد تأدية رسالة ما والدفاع عن قضية من موقـع واضح شبيه بأشعة الشمس الصباحية التى تبعث على تأمل حقيقى لمشاكل الذات :

> «ليس ألمى بالألم الذاتى ، فالحب قد استطاع حمله وتحويله إلى فلسفة لها ضريبة ، يؤديها البـعض عن الكل ، أو العكس، وهى أيضـا رهـان أتشـبث به خـارج الزمن وداخله .. وأيضـا الجسـر الذى منه أدلف من حـالة الصمت إلى وضعيـة استـذكار المسـاءات المشقـوقة» (ص ١١) .

وكـان بإمكاننا ، ثالثـا ، أن ندرك أن زمن المسـاء المطلق هو زمن لا مكان فيه لأشعة النهار ولا نور الوعى، فـمـؤشـراتـه كلهـا تعـيق التـفكيـر وتحيل على إدراك سـالب ، وعلى ردود فعل محطمة للذات ، فإن هذا الانتظام الزمنى صـار تجسيـدا واضحـا لليل النهـار فى (مساء الشوق) ، أو بعبـارة أدق ، أضحى تجليا لتحول النهـار الممكن إلى ليـل بالقوة حيـث اغتيـل العشـق وتأبد الشـوق فى مـسـاءات لانهـائيـة وبـات الألـم : «شبـحـا يتـجـول فـى الشـوارع والأزقـة والمـذاكـرات والخواطر» (ص ١٨) .

(*) لا ينبغى أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن ، كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء ، وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

جدول رقم (٣) :

الفضاء / الزمن زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الدوار / القبيلة / الدرب / الحى / القرية / الصلب / الجبل / القيـاطن / الحقول / الأزقة / الحانوت / القبة / الموسم / الأسواق / بيوت مأزومة / محكمة / سجن / مستشفى / مقابر .. إلخ .	القسم / المدرسة / المدرج / الفصل / حجرة الدرس / مديرية / وزارة / إذاعة/ مدن صناعية / النقابة / ثكنة عسكرية/ الدار البيضاء / محكمة / مستشفى / مقبرة .. إلخ .	الشاعر / الكواليس / الحدائق / السينما / غرف/ حانة / محطة قطار / فندق / الكورنيش/ التليفزيون / ساحة فردان / أدراج العمارة / مقهى / المدينة القديمة / منصة / حوانيت / بيوت خربة / مدخل سفلى / طاحونة / المرحاض / منعطف ضيق / أرض محدودة / حائط مهدم / خراب / المسرح / السرير / الدهاليز السفلية / مخافر / مسارب الضياع / غابة مريضة / سجن/ مستشفى / مقبرة .

٢- المعجم

وبحسب هذه الصورة ، لا نكون أمام ثلاثة أزمنة فقط ، ولكن أمام ثلاثة أقانيم للمعرفة . يكرس الأول حالة من الإحساس بعالم الموجودات، وهو تنميط وعى لشروط وعى حدسية ، بسيطة غير قادرة على إنتاج معرفة واعية، ويتمظهر فى ربط صلة حميمة بالأشياء تقترن بقيم وطقوس «مثالية» من مثل الألفة والسمر الجماعى والتصالح والاعتماد على قوة الجسد والصوت دون أن تخلو من تلبس . فيما يجسد الثانى نمطا من الوعى مصدره ذات عارفة ، قادرة على إنتاج معرفة تأملية بالعالم من حولها وتحمل المسؤولية فى درء مكامن وتحقيق شروط أفضل للعيش والمقاومة عوض التماهى والمصلحة . ويتأكد فى انحياز سياسى وإصرار قوى على المواجهة والتحدى ، بينما يعكس الثالث شكلا آخر من الوعى يعطى للروح حظا وافرا مما تنال النفس . إذ تمحى كل فرض التفكير والانتباه أمام طغيان بواعث الانحلال ومساءات الألم حيث يظل الشوق مشرعا لظلمات أحاسيس خالية من الحساسية ومن رهانات الأمل والقدرة على الفعل ، وينخرط فى النهاية ، فى دوامة التيه والتسكع والخلاعة وليفقد أبسط شروط تحصين الذات من منزلق اللاعودة ، كما يبين ذلك ملفوظ هاته الحقول الدلالية ومعجم الأزمنة الثلاثة كما اصطلحنا عليها: جدول رقم (٤).

٣- الاسم

ولا غرابة فى أن نجد أسماء الشخصيات تؤكد ، هى نفسها ، هاته التراتبية السردية واللغوية وتثمن أبعاد الخطاب تلك . فرغم ما يبدو من كون الأسماء تكتسى خاصية ميتية ذات خلفيات دينية ، سياسية ، اجتماعية ، تاريخية : إدريس ، إبراهيم ، إسماعيل ، محمد ، مصطفى ، نعيمة ، يامنة ، بحرى ، الكراب ، حمان ، الطبل ، فإنها خضعت لتوظيف دقيق اقترن بتفجير نسق المحاور السابقة على مستوى الفعل والصفة والتعليل؛ بحيث نجد أن الأسماء فى المحور الأول هى عبارة عن كنى وألقاب ليس فيها دليل على ما يمكن أن يكون اسما علما / شخصيا ؛ إذ نجد الشخصية ، فى أغلب الحالات ، تذكر أو تنادى باسم حرفتها وما تقوم به أو عرفت به من عمل يومى وليس بدليل حقيقى خاص كمرجع للهوية ، الشىء الذى يجعل تحكيم سند من هذا القبيل يعتبر مؤشرا على الوجود العلى للشخصية

جدول رقم (٤) :

المعجم / زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الكمنجة / الطبل / المزمار / البندير / القطران / جراب جلدى / عربة يدوية / عجلة / أسلاك صدئة / قدر حديدى / أعواد مشتعلة / ملابس قديمة / أحذية بلاستيكية / ميزان يدوى / أغطية / كوب نحاسى / خيشة قنب / أفرشة من خشب / بومبة الماء / حصير أصفر / براد أتاى / قربة عطش / جراب مرقع / جلد عجلات / لباس أبيض / كيس النفحة / مذياع تقليدى / الحناء / صورة صفراء/ المناجل / المحراث / السبسى / روث البقر/ ثغاء الماعز / الرماد / أحلام منحسرة / الوهم / التعازى / الكفن / تراتيل / ابتهالات / الكيف / مناحات / الحيرة / الحداد / .. إلخ.	النبوة / الرسائل / دفتر / قلم الرصاص / التعليم / الصحة / المعامل / الأم الديمقراطية / القومية / الأحلام / الحقيقة / إضراب وطنى / الحب / بيان الرفض / الجواب / خطابات / قرار / آفاق/ الخيال / انفتاح / يقين / النبوع / تحقيق / جسارة / وضعية معلقة / كمائن/ ضجر / تهديد / إرهاب / حقد اعتقال / انتحار / تعذيب / طعن / فلقة/ الرعب / اصطدام / استهتار / زيف / تماطل / طرد / تكتيك / ظرف سياسى/ جرحى معتقلين / قتلى / حرب / أزمة / جريدة المحرر / زنازن / دهاليز / مجازر / تقليم الأظافر / البطش / السادية . . . إلخ.	سيناريو / مشهد / فيلم / غلاف الملصق لون موف / مقهى ضيق / دير مهجورة / منصة / حروف / ساعة حائطية قديمة / قميص خفيف / سليب صيفى أبيض / چاكيت جينز / تبان / شقف طينى / فولار/ أزرار سروال / زجاجة كحول ٩٥° / أعقاب سجاير / حوت مقلى / حبوب منومة/ سرير / العشاوة / فيض الدم / لذة الليل / شهوات عابرة / فيض نهائى / التصاق حيوانى / لهفة / بوسة / شقف / خفقات الروح / اليأس / أنيس / الشبق / انتصارات هامشية / الكوكايين / المسدس / السلاح الأبيض / الانهيار / الضياع / الذبح / الكوابيس / الهجرة / الضيم / الضجر / الجروح / المخدرات / الخديعة / التيه / نباح الكلاب / الاحتضار / الجوع/ الإدمان / أبطال فضائحيون .. إلخ.

وعلى عبثية الدور الذى تقوم به ، فى ظل غياب وعى حقيقى بالحياة والمجتمع والموقع ،كما يظهر من خلال هذا الحوار الوجيز بين القاضى وخميس الطبل شيخ الكمنجة :

«القاضى : اسمك بالكامل . مهنتك وتاريخ ازديادك ؟

خميس الطبل : خميس الفلا ، لا أعرف تاريخ ازديادى ، مهنتى : شيخ .

القاضى : شيخ قبيلة ؟

خميس الطبل : لا . شيخ كمنجة» (ص ٤٩) .

وكما ينص الرواى نفسه على ذلك بشأن باحمان حيث يقول : «بّا حمان ولقبه هذا الذى لا أحد يعرف أهو اسمه الحقيقى أم اسمه الحركى الذى يحمله منذ حرب الصين» (ص ٣٥) .

بينما اقترنت الأسماء ، فى المحور الثانى ، بعلامات جد محددة لتشملها خاصية التعيين اسما ونسبا . وهو تعيين يسير فى النسق اللغوى نفسه الذى وضعت فيه الشخصية ، وفى مستوى قوة الإدراك المخولة لها والوظيفة المنوطة بها ؛ ففضاء محمد بحرى وزوجه يامنة النبيل بحرى هو فضاء المدينة الصناعية والوظيفة العمومية (التعليم ـ الصحة) حيث تذوب الكنى المعطاة خارج الوثائق الرسمية لتستبدل بأسماء دقيقة فى مستوى دقة وعى محمد بحرى بالدور الذى يقوم به وبالقضية التى يحيا من أجلها ، وواضح وضوح أشعة شمس النهار فى النقابة، وهو ما نحسه من خلال حث الكراب ابنه على التمسك باسمه: «يا محمد بحرى كن وفيا لاسمك...

وزوجتك.. كانت أول مرة ينادينى فيها باسمى كاملا» (ص ٢٨).

فى حين نجد الشخصيات، فى المحور الثالث، تحمل أسماء مطلقة ، فارغة من أى تعيين، فهى لا تحيل على حرفة أو مهنة، ولا على نسب سوى أنها تنتمى لمعجم معاصر. وهى إن كانت تحيل على وضع اجتماعى راهن، على خلاف زمن الكنى ، فإنها مؤشر على افتقادها أحد أهم عناصر إثبات الهوية المدنية وراهنيته حقاً قانونياً من جهة، وتعبيراً عن الحرمان من فرصة النهوض بأى دور اجتماعى.ومن إمكان تحيين الفاعلية «الاجتماعية المؤسسة على شروط ثابته وأصول متجذرة واضحة من زمن الظلام الاجتماعى الدامس والمساءات القاتلة للتفكير والإرادة. وهو ما يعبر عنه تهجين محمد بحرى لأسماء كل من ابنته نعيمة (الدعارة) وابنه إسماعيل (التسكع) ، إذ يقول :

«تستغرب يامنة ثم تضحك ويزداد ضحكها لما أنادى على ابنتى بأم خميس، وأصرخ بهزل فى إسماعيل وريث فحولتى بالكراب، لعبة كررتها بتواتر كبير خلال ما تبقى من ساعات حياتى»(ص ٢٨).

جدول رقم (٥)

الاسم / الآباء	الأبناء	الأحفاد
ـ بحرى ـ باحمان ـ عمر الفرم ـ خميس الطبل ـ الحاج فريد.	ـ محمد بحرى ـ يامنة النبيل / يامنة بحرى ـ إبراهيم الفتوى.	ـ نعيمة ـ إسماعيل ـ إدريس ـ أحمد ـ فاطمة ـ سعيد ـ عائشة ـ خديجة ـ بهاء.

٤ - المهنة

ويمكن أن نلمس هذا التباين ، من جهة أخرى ، على صعيد الوظيفة الاجتماعية للشخصيات حيث نقف فى :

أ: الزمن ١ : إزاء شخصيات تمتهن حرفا هامشية متشابهة وغير مستقرة فى مستوى الدور الاجتماعى الذى تقوم به والسياق الذى تمثله ، وتقترن بفضاء خال من التعقيد ذى مؤشرات عادية تؤكد الإمكانات المتواضعة والأحلام البسيطة لسكان درب قشوال حيث تهيمن مساحة الظل والغروب :

ـ «حمان رجل تجاوز الستين من عمره يحمل على كتفيه منذ الصباح خيشة من القنب فارغة ثم يقول باسم الله ويصرخ فى كل الجوانب «نخال» فتخرج المرأة أو ترسل ابنها كى ينادى على «باحمان» الذى ليست له موازين غير التقدير الحدسى للأثمنة البخسة..» (ص ٣٤) .

ـ «عمر لفرم صديق الكراب الذى يخرج لرحلته منذ الصباح بعربة يدوية يدفعها نحو شعاب الدروب الضيقة ، يصيح فى الناس لمن يريد بيع ملابس قديمة أو أوانى مستعملة ، أو أحذية بلاستيكية (...) ثم يتلهفون أمام «لفرم» شوقا لمعرفة وزنها فى ميزان يدوى فريد يحمله على الدوام» (ص ٣٤) .

«باحمان يستطيع حمل أزيد من ثلاثين كيلو غراما من النخال وهو يقول الله أكبر فتح ونصر .. هل من مزيد» (ص ٣٤) .

ب : الزمن ٢ : فى هذا المستوى الثانى ، نلج عالم الوظيفة العمومية والعمال ، وهو زمن جديد ينقلنا من فضاء رث إلى فضاء معقد يعكس قوة الصراع الدائر بين

قطبين رئيسيين فى الحياة العامة ، أو يجسد ، بالأحرى ، حجم العنف الموجه ضد طرف يمارس حقا مشروعا من حقوقه البسيطة وتثبيت هويته الإنسانية وحقه فى أن يكون عنصرا فاعلا فى زمنه :

«إن قـرار الإضـراب الـذى سنخـوضـه هو رهاننا الشرعى الذى سنركبه ضد الاستهتار» (ص ٢٨) .

«لوحاتى المحقونة بالرعب والرهانات مثلما هى عـمـر جيل آخر اختـار مـعى الدخـول إلى النفق» (ص ١١) .

«إننا جيل مطـهـم ، حكما ، بالألـم والرعب والتـغـريب نـؤدى ثمن عصور لم نعشـهـا» (ص ١١) .

جـ : الزمن ٣ : بينما فى هذا المستوى الثالث ، يبدو واضحا أن الأشياء التى تشكل رمزا لاستمرار العنف الذى كان موجها ضد قطاعات قارة (التعليم ـ الصحة ـ العمال ..) قد اتخذت تمظهرات اجتماعية منقولة إلى بؤر من الأفعال المعيقة ، إذ أضحت مبطنة بأشكال قهر مختلفة من حيث تجسيدها لقيمة ثالثة بوصفها سلعة للاستهلاك : المتعة ، اللذة ، الجنس ، التخدير ، السرقة، الشذوذ ، حمل السلاح الأبيض ... لتمثل فى النهاية ردود أفعال لا إرادية عن الطرد من المدرسة والإقصاء من الوظيفة وتأكيدا للمصير المجهول وللاشىء أو بتعبير الراوى :

«سقوط حضارة اسمها نعيمة بحرى».

«ابنتى ، نور قلبى ، أحـلامى ومـتـمنيـاتى المقـتولة عـلى حصـير الحضـارة المتعبة» (ص ٦٥) .

«جعلت الجسد الفانى فى خدمة صفقات الروح العـاليـة مـثل مناحـات صـغـار ينديون حصار الروح كل مساء» (ص ٧٢) .

«انقلب إسماعيل إلى كبش وصار فاحشا ، لصا ، قاتلا ، مدمنا ، ثم مختلا ، أهو هكذا عصر الأنبياء» (ص ٨٤) .

«أليست نعيمة ابنتى الخالدة شهيدة كبوة الزمن ، وإسماعيل ضحية أيام مرة ، والحياة بدورها شهيدة مثل خرقة بالية على أعتاب حضارة شامتة» (ص ٨٥) .

المهنة / الآباء	الأبناء	الأحفاد
كراب	معلم	بغى
بائع نخال	ممرض	سكير
فلاك / شيخ	مدرس	ذئب
الفقيه	مدير	نادل
الحاج	مفتش	خليلة
الأعيان	طلبة	منغول
حفار القبور	جامعيون	قابيل
رئيس جوق	محامون	فاحش
أعوان	عمال	لص
قائد	شغيلة	قاتل
الدرك	نائب برلمانى	مدمن
قاضى.	رجل سلطة	مختل
	مفوضو الشرطة	كبش.
	مجلس حكومة	
	جلادون	
	قاضى.	

جدول رقم (٦)

٥- التناص :

بيد أنه إذا كانت العناصر تنهض بوظيفتها ـ كما حددناها ـ فى تنضيد الأبعاد المختلفة لشكل استغلال الزمن فى رواية (مساء الشوق) على مستوى اللغة ، فإن شعيب حليفى أضاف إلى هذا التشفير مستوى آخر يأخذ

بعين الاعتبار تضمين الأجناس وتناصها ، إذ يتضح أن تفاعل أجناس مختلف فى الرواية قد خضع لأسلبة تعزز بدورها ترددات الأصوات الممركزة فى كل زمن؛ ذلك أن كل محور من المحاور الزمنية السابقة قد احتضن نصا فى أفق الخلفية الزمنية التى يحيل عليها وبحجم تعقد البنية والنسق المؤطر له .

فزمن الآباء ، وهو زمن وعى متصالح مع الواقع ، ينفتح على نص لغوى شعرى ينتمى للموروث الشعبى وينتسب للثقافة الشفاهية . وهذا الالتفات نحو نص ذى صلة حميمة بالذاكرة الشعبية التقليدية يعبر عن نوع من التمثيل لشكل حضور جيل الآباء . وهو حضور تحقق على مستوى الإحساس والشعور فى شكل غنائى ـ ذاتى متوحد بالعالم الخارجى (١٩) كما هو ، يقول خميس مناجيا الذات المعذبة :

«مالى يا ربى مالى   مالى من دون الناس
واحد فى ملكو هانى   وأنا داير اعساس»
عينى بالسهير طابوا   والليل منسوج من شوك وحرير
واحد يعلف فى كلابو   وأنا ناكل من البندير
خويت قرابى وقرابو   والمزود الآخر تسمع منو التكركير» (ص ٤٦).

لترد عليه نعيمة :

«عارى عليك أخميس يا الرامى سلهامو
الليل طويل وحياتو فى كلامو

ربى ، يحفظك آزين الرجال يالمكحل عيونو

العصى فى وفى البندير ، والحراق شمّيت ريحتو» (ص ٤٧) .

وهى استعارات نصية تحيل على طقوس قديمة لا تعبر عن أى إحساس فعلى بالزمن وبمرارة الواقع بوصفه وضعاً عينيا يستلزم وعيا فعليا به عوض الانغماس فى مختلف أشكال: «فذلكة كلام مسجوع يوهم بالمعرفة الكلية مع تخطيط خطوط طولية وعرضية ومربعات بألوان متعددة تكون حرزاً عظيما» (ص ٤٣).

أما زمن الأبناء (محمد بحرى) ، وهو زمن من وعى وتأمل الوجود من أجل قضية ، فينفتح على صنف آخر من النصوص . إن حدة الصراع وعنف السلطة بحاجة إلى أشكال تعبير من المستوى نفسه حيث تنمحى مكونات الذات الفردية واستيهاماتها الغنائية ـ الشعرية أمام نص الرسالة النثرية ، فيقوم الخطاب الملموس مقام التعميم ، والمعرفة / العقل مقام الانفعال والوجدان كما حلّ الإضراب والإسعاف محل المقطع الموسيقى وقراءة الغيب .

«فى زمن واحد ستصلنى ثلاث رسائل خلال اليوم الثانى من إبراهيم الفتوى بعدما قضى الأمر : صبيحة ثامن أبريل .

بحرى ـ الزمن كله سيخذلنى ووحدك ستبقى. حبّى ليامنة كان هو الأمل الذى أجل حياتى حتى هذه الساعات / مع أصدق تحياتى .

أخوك إبراهيم الفتوى» (ص٢٣) .

ـ «كانت مؤامرة مدبرة» قال لى فى إحدى رسائله السابقة حيث توالت بعدها رسائل أخرى تفيض يأسا» (ص ٢٤) .

بينما زمن الأحفاد (نعيمة ـ إسماعيل)، فهو زمن استسلام وانعدام الوعى وانبلاج الرؤية فينفتح على جنس المسرح .. إذ ، فى ظل التردى الاجتماعى والانحدار السحيق نحو عتمات مظلمة تقص من جسدى نعيمة وإسماعيل فاتورتها اليومية القاتمة، لن يكون أحسن تجسيم لها من لغة الكواليس والحركة الممسرحة . بيد أنه يمكن القول ، من جهة أخرى ، إنها إحالات ذكية لما

للغة الجسد والصورة المباشرة من علاقة قوية بعناصر الإثارة والفرجة وترميز لبواعث اللذة والمتعة الداعرة . ومن ثمة فإن سيناريو مسرحية (بهاء المصطفى) يكون أنسب لتجسيد درامية الوضع الاجتماعى المقيت ، إذ يلائم فضاء المسرحية المعتم حيث التلصص والبصبصة والالتصاق الحيوانى مفارقات المدينة المظلمة بمكامن لذتها وكمائن ألمها معا ،كما جاء فى نص سيناريو مسرحية بهاء إذ يقول :

«فى هذا المشهد المتبادل بين موقعين متقاربين ، الصورة تغلب على الكلام ، لأن الصورة ترشح بتذكرات ولعبة ثرية تترجم كل المشاعر والأحاسيس المجروحة» (ص ٧٥).

أو كما خطط فى ملحوظة هامشية مؤكدا أن:

«حركة الهاجس هى آهة وزفير .. هو شىء مثل الأحلام يمكن أن تمسرح فيحس المشاهد كيف للهاجس أن يفقس شعورا ميتا» (ص ٧٥) .

على أن توظيف تلك الأجناس وفق ما ذكر ، فضلا عن أنه يضفى على السرد تنويعات أسلوبية مختلفة، فإنه يفضى إلى ثلاث سلطات تعبيرية أو ثلاثة خطابات للتواصل :

الشعر ـ الكلمة : (مجردة ومطلقة) .
النثر ـ الكتابة (ملموسة ومعينة) .
المسرح ـ الحركة : (صورة مباشرة) .

وهي كما يتضح ، تمثل سلطة التعبير المختلفة وفق تواترها الفنى الأدبى وانكساراتها التاريخية والحضارية بما أننا نعيش عصر الصورة .

وهكذا ، يتضح أن تداخل الأنواع فى صلب محكى (مساء الشوق) لم يكن محط اعتبار ولا مجرد تلوين مبتذل بقدر ما هو توسل خاضع لخلفية سردية أسلوبية قادرة على تعزيز مكانة الأنواع الصغرى والأجناس فى صلب الخطاب الروائى وجعلها تساير تشكلاته وتحولاته وتخدم بناه (بالدور نفسه والدلالة نفسها) لتصير ليس شاهدا فحسب ولكن مكونا سرديا يؤدي وظيفته فى محكى نثرى متعدد الأوجه والألوان والأصوات والأبعاد ، محققا بذلك دفقا جديدا لهاجس شوق عنيد انكتب متراص الخطوات منذ أول رهان ماحيا ذلك التحفظ البدئى الذى أتى على لسان محمد بحرى حيث قال :

«إن عيوب الخطو والمشى عند الكتاب كثيرة ومتنوعة . فالكاتب المبتدئ تجىء مشيته حبوا ثم تعثرا ويختار بعد هذه الوضعية مشية يقلد فيها أحد الكتاب ممن حوله أو من آخرين من بلد آخر لا يعرف لغتهم ... وفى المرحلة الأخيرة يمشى مائلاً» (ص ١٢) .

الهوامش :

(١) يقول سعيد يقطين فى كتابه **تحليل الخطاب الروائى : الزمن ـ السرد ـ التبئير** : «كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام وفى مجالات معرفية متعددة . ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية ، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومى لتطال الكونى والأنطولوجى ، ودخلت فى هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها» . سعيد يقطين : **تحليل الخطاب الروائى : الزمن ـ السرد ـ التبئير** ، المركز الثقافى العربى ، بيروت / الدار البيضاء، ص : ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٦١ .

(٢) عبد الله بوخلخال : **التعبير الزمنى عند النحاة العرب : منذ نشأة النحو العربى فى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دراسة فى مقاييس الدلالة على الزمن فى اللغة العربية وأساليبها** ، ج ١ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص ٨٧ .

(٣) محمد غنيمي هلال : ، مفهوم الزمن عند الطفل ، مجلة : عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مجلد : ٨ عدد ٢-١٩٧٧ ص٦٨ بيروت ، د . ت . مجلد ٢٨. ج ١، ص ١٣٧ .

(٤) سيبويه : الكتاب ١٢/١ .

(٥) انظر : ابن الانبارى : الإنصاف فى مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محيى الدين ـ دار الفكر .. بيروت (٣ ت) .

ابن جنى : «أ» الخصائص تحقيق : على النجار ، دار الهدى ، بيروت ، ط ٢ ، ص ٣٧٥ .

«ب» اللمع فى العربية تحقيق : حسن شريف ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .

ابن السراج : الأصول فى النحو تحقيق : عبد الحسن الفتلى ، مطبعة النعمان ، ط١ ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٤١ .

ابن مالك : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، حققه وقدم له : محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤ .

ابن هشام : شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه : مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د. ت. ج ٧ ص: ٤١

ابن يعيش: شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه: مشيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنيرية، مصر د. ت. ج ٧ ص ٤١.

سيبويه: الكتاب تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ق ج١، ط ٢ ، ١٩٧٧، ص ١٢.

المبرد: المقتضب تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامى، القاهرة ١٣٩٩ ، ج٣، ص ١٧٦، وج٤ ، ص ٣٣٥.

ثعلب: مجالس ثعلب ، شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف مصر. ط ٢ ، ١٩٦٠، ص ١٥٣.

(٦) برغم ما يبدو من شبه إجماع على تقسيم الفعل إلى ثلاثة أقسام : ماض، حاضر، مستقبل بحسب صيغة الفعل. فإن هناك من يكتفى بالماضى والحاضر لا غير، اعتبارا لكون الحدث فى الحاضر يعتبر حدثا غير متقطع وغير تاجم . وبذلك فهو يستمر فى المستقبل ويشمله كما يفيد من نص قول المبرد: «ويقول زيد يأكل. فيصلح أن يكون فى حال أكل. وأن يأكل فما يستقبل، كما تقول زيد آكل، أى فى حال أكل. وزيد آكل غدا. وتلحقها، الزوائد للمعنى، كما تلحق الأسماء الألف واللام للتعريف، وذلك قولك: سيفعل وسوف يفعل، وتلحقها اللام فى (إن زيدا ليفعل) فى معنى الفاعل» . أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد المقتضب ، ج.ح ، عالم الكتب ، بيروت ، تحقيق : محمد عبد الخالق عظيمة ، ص ٢ .

(٧) أحمد التايب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ط ٦، ١٩٦٦ .

(٨) مالك يوسف المطلبى : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ ، ص ـ ص : ١١٩ .

(٩) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٧ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠ .

(١١) إبراهيم السامرائى : الفعل زمانه وأبنيته ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٦ ص ٢٤ .

(١٢) E.Benveniste: **Problémes de linguistique générale,** éd. Tél-Galimard, 1974. T.II.P:23

(١٣) A. Robbe-Grillet: **Pour un nouveau roman,** éd: Gallimard, 1972, P:155- 13.

(١٤) J. Ricardou: Problèmes du nouveau roman, éd. Seuil-Telquel, 14 1967, P.160-161.

(١٥) رولان بـارت : مدخل للتحليل البنيوى للسرد ، ترجمة : حسن بحراوى ، بشير القمرى ، عبد الحميد عقار ، مجلة : آفاق، اتحاد كتاب المغرب ، العدد : ٨-٩-١٩٨٨ ص ١٦ .

(١٦) G. Genette: **Discours du révit.** in Figure 3 éd: Seul-Coll Poétique 16 1972.

(١٧) T. Todorov: **les catégogies du recit littéroire, incommunication:** 17 n 8 1966.

انظر : مقولات السرد الأدبى ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق : اتحاد كتاب المغرب ، مرجع سابق ص ـ ص : ٣٠ – ٥٥ .

شعيب حليفى ، مساء الشوق ، كتاب الرهان ط١-١٩٩٢ .

سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

(١٨) لا ينبغى أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

(١٩) يقول سعيد علوش : «فالانفعالية الشعرية تمتح على المستوى التقنى للكتابة إمكانات الانتقال من السرد إلى سلطة المقول المأثور ومن التحليل والتقرير إلى الغنائية بكل أبعادها الذاتية والموضوعية فى الكتابة » كتاب «عنف المتخيل فى أعمال إميل حبيبى» المؤسسة الحديثة للتوزيع والنشر ، مطبعة : أفريقيا الشرق . ١٩٨٦، ص ٥٧ .

ظلال الأصنام الجديدة

(قراءة فى رواية إبراهيم عيسى

«مريم : التجلى الأخير»)

حسين حموده

«.. فإلى متى نعبد الصنم بعد الصنم، كأننا حمر [حمير] أو نَعَم [أنعام]؟ (...) إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن الشفاء فيها؟»(*).

أبو حيان التوحيدى

ـ ١ ـ

برغم ارتباط رواية إبراهيم عيسى (مريم: التجلى الأخير)(**) بمجموعة كبيرة من الاستدعاءات اللغوية والدينية والتراثية عموماً، وبرغم اعتمادها بناء فنياً مفتوحاً على أفق رحب يسمح باتجاهات متنوعة من المعالجة والتناول؛ فهى ـ فى الوقت نفسه ـ رواية «بسيطة»، تتركز أولويات إحالاتها فى المعيش، الملموس، من «الواقع» المتعين، أكثر مما تتركز، هذه الأولويات، فى اللغة أو الدين أو التراث. فهذه الرواية ـ فى أول الأمر ومنتهاه ـ تتأسس على سعى مباشر وواضح للاكتشاف والكشف، وتنبنى على مطمح مهيمن لتعرية ـ ولك أن تقول: ولهتك ـ الأقنعة عن الشخصيات والعالم وتحطيم أصنامها/ أصنامه، بدرجة أوضح، بكثير، مما تنهض على ابتغاء جلال الكتابة أو سموقها «الأوليمبى». إنها ـ فى آخر الأمر وأوّله ـ رواية تحتفى لا بالجوس بين «الأصنام» القديمة، بما هى معنى أسطورى غابر، ثابت متجمد، ومحاط بهالات الغموض، ومغوٍ بابتعاث أجواء تاريخية بعيدة، وإنما تعنى برصد محاولة تحطيم «الأصنام المعاصرة» القائمة فى عالم راهن؛ فى مدينة بعينها (القاهرة)، وفى فترة بعينها (الثمانينيات من هذا القرن)، وذلك من خلال «نزوع صحفى» ـ لكن

(*) أبو حيان التوحيدى: (**الإشارات الإلهية**) ـ تحقيق وداد القاضى ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٧٣، ص٢٠.

(**) إبراهيم عيسى: (**مريم : التجلى الأخير**) ـ روايات الهلال ـ ٥٣٣، القاهرة، يوليو ١٩٩٣.

بالمعنى النبيل ـ لتقديم كل «المعلومات» و«الأوراق» و«المستندات» عن عالم تمتد ساحته امتداد مدينة كبرى، وعن فترة حافلة بتغيرات كبرى، وإن كان هذا العالم (هذه المدينة ـ هذه الفترة) يتم تناوله من منظور ذاتى متورط، غير متعال وغير محايد، يكشف بعض ما يتطوى عليه هذا العالم من أشكال للوطأة، وبعض ما يتضمنه من مستويات للتواطؤ، بحسّ مرثية فادحة الأسى.

ـ ٢ ـ

تنهض (مريم: التجلى الأخير) على بناء سباعى (ستة فصول معنونة ومرقمة، وفصل سابع ختامى بلا رقم). يتصدر الرواية استهلال لمحمود درويش؛ يبدأ بالإشارة إلى «أنا شعرية» «ترحل فى الليل إلى الليل»، وينتهى بتأكيد أن «لاشىء يهز القلب فى هذا المكان». وتفتتح فصول الرواية جميعاً باقتطاعات من قصائد، أيضاً لمحمود درويش، تقوم فى الرواية بدور يشبه وظيفة «الكورس» فى المسرح الإغريقى القديم؛ من حيث اختزال الوقائع أو استخلاص العبرة منها أو التعليق الختامى عليها.

ومع التراتب الزمنى الذى يحكم تصاعد فصول الرواية؛ إذ ترتبط بأحداث متنامية خطياً، فهذا التراتب ينكسر من وجهتين رئيسيتين: أولاً ـ من خلال خاتمة الرواية «أول النهايات» التى تبدأ بقول درويش: **«أعود ـ إذا كان لى أن أعود ـ إلى وردتى نفسها وإلى خطوتى نفسها»**، والتى تتضمن إشارة الراوى المتكلم المحورى إلى أنه يشرع فى الرجوع ـ بعد تجربته فى «القاهرة» ـ إلى أهله، وإلى شارعه الصغير: «للبلدة الملونة بياسمين أبى ودفء أمى وطهر الابتعاد عن القاهرة» (ص١٨٧)، بما يومئ إلى بناء دائرى، تمثل فيه نقطة الختام «عودة» إلى نقطة البدء. وينكسر هذا التراتب ـ ثانياً ـ بكثرة من الاسترجاعات تتخلل فصول الرواية، يعود خلالها الراوى المتكلم إلى فترات سابقة على زمنه الراهن، بنوع من الحنين إلى زمن البراءة النائية، وبنوع من البحث عن حضن آمن قديم. وهذه الاسترجاعات تمثل ركائز رئيسية، يتمحور كل فصل من فصول الرواية حول ركيزة منها.

هذا البناء القائم على مراوحة بين التنامى الخطّى والطواف الدائرى، معاً، يمثل موازياً فنياً لـ «تجربة» الراوى المتكلم فى المدينة (القاهرة): دخوله إليها حالماً، ودراسته فيها ثم عمله الصحفى ـ داخل سياقات وعلاقات طاردة ـ مستكشفاً وكاشفاً، وأخيراً شروعه فى الرحيل عنها مروراً. الخطّ ـ هنا ـ يرسم الرحلة التى قطعها الراوى المتكلم من الحلم إلى المرارة، والدائرة ـ هنا ـ تحيط برحيله من «البلدة» وإليها، أو برحيله إلى «القاهرة» ومنها.

ـ ٣ ـ

يرتسم عالم «البلدة» التى يستعيدها الراوى المتكلم، استعادة داخلية، بقدر من التأسى، وبقدر من التسليم بانقضاء «زمنها»، فى آن. ويتجسد عالم المدينة/ القاهرة ساحة للزيف والأكاذيب والكراهية والمؤامرات والتطلعات الفردية التى لا تحدّ؛ بين العالمين تبرز المفارقة واضحة حية، ويظل التناقض حاداً قائماً، خلال فصول الرواية كلها. يرتبط الراوى المتكلم بحنين دائم للأولى، ويبدو فى سعى دائب لتعرية الأقنعة عن الثانية، ويظل ـ طوال الرواية ـ قوساً مشدوداً، متوتراً، فى المسافة التى تفصلهما.

يشير الراوى المتكلم إشارات متنوعة إلى كونه لايزال منتمياً للريف برغم إقامته بالمدينة. يصف شخصيته بأنها «ريفية» (انظر ص ١٨٠)، ويقول إن مساحيق تجميل النساء يجهلها «علمه الريفى» (ص ٨٥)، ويؤكد أن «الريف مسكون فى دمه» (ص ٨٧)، ويرى فى نفسه «الريفى الذى لم يغضب عليه أبوه قط» (ص ١٠٧).

يسأل حبيبته البعيدة، أو يتساءل، بعد تجربة حب فاشلة: «ألا يصلح الريفيون للحب يا أميرتى القاسية؟» (ص١٤٠)، ويستعيد التعبير الذى أطلقه عنه عمر السبكى (صديقه الوحيد تقريبا) : «شاب النمط الزراعى» (ص٥٤). ومع هذا الانتماء للريف، والوعى الواضح بهذا الانتماء، ومع الأواصر التى تظل قائمة تربط الراوى ببلدته، وأيضاً مع الأسباب المتنوعة التى تجعل القاهرة تبدو كأنها تطرده عن حدودها، فإنه يقر:

« أخشى عودتى لمدينتى الصغيرة فيسقط حزنى فى حجر أمى وتنتشر جروحى على جلودها» (ص١٥١).

من هذا الموقع الذى ينتسب إلى المدينة بالإقامة فيها فحسب، بينما يرتبط ـ داخلياً ـ بالريف، يرصد الراوى المتكلم شراسة القاهرة وضروب وطأتها. يشير إلى «القلب المروع بالاختلاف، والقاهرة الغريبة الشرسة» (ص ٩٤)، ويلخص تجربته فيها فى : شتاء من الغربة والوحدة فى غرفة منسية (ص ١٢٠). يومئ إلى اغترابه «القاهرى القاهر» (ص ١٥٥)، ويتحدث عن شوارع القاهرة ليلاً، حيث كل «طريق مغلق بالخوف والرهبة والليل الكظيم الذى يتجمع فى ذروة قاهرية فى الثالثة والنصف صباحاً» (ص ٥٣، وانظر أيضاً ص ٩٧). يقول عن «ميدان التحرير» (الذى يمثل «مركز» المدينة أو قلبها) : «ميدان التحرير المزعج» (ص ١٢٨)، ويرى كل مقهى بالمدينة ساحة تجمع «كل النظائر والنواقص والنقائض والمتناقضات» (ص ٥٧). وهو، لهذا كله، يتساءل : «ما الذى يدفعنى إلى هنا؟ ما الذى يبقينى فى القاهرة؟» (ص ٨١)، ويراود ذاكرته ـ عبر اغترابه القائم فى عالم المدينة البارد ـ دفء بلدته البعيد، ويقول إنه لم يعد بمستطاعه، هنا بالمدينة، أن يجد جسراً : «أعبره ويعبرنى، ولا ضمادة جرح مهداة من قلب عاشق» (ص٨١).

على مستوى الزمن، يلوذ الراوى المتكلم ، من عالم القاهرة، بذكريات الماضى قبل قدومه إليها. ويلوذ على مستوى المكان، من هذا العالم، وفيه، بنهر النيل الذى يبدو «مساحة محرَّرة» داخل المدينة، مفارقة لعالمها كله. يرى النهر «سيد الموقف الأزلى» (ص٧٢)، وتنتشله من حصار الكراهية بالمدينة مشاهد العشاق والحشائش الخضراء على ضفة النهر (انظر ص ١٠٩)، ويقول إن هذا النيل «صديق للمحبين حقاً (...) والعشب [الأخضر] ليس كَذباً» (ص ٩٥)، ويؤكد أن «النيل بسيط طاهر .. ريفى»، «النيل شهم من القرية قادم (...) لا يضحك عليه خبث المدينة» (ص ١١٥).

اللياذ زمنياً بالماضى ومكانياً بالنيل، لايحول دون خوض الراوى المتكلم مستنقع المدينة إلى النهاية، ولا يتعارض ورغبته العارمة فى اكتشاف وجهها الحقيقى المستتر تحت طبقة كثيفة من المساحيق والأصباغ، وتعريتها من الأقنعة التى تضفى عليها ملامح خادعة، كما لايتعارض هذا اللياذ وطموح الراوى المتكلم لإسقاط أصنام المدينة من عليائها أو ـ على الأقل ـ طموحه لكشف هالاتها الزائفة.

يبدأ فصل الرواية الأول بمشهد ـ يطمح لتوجيه سير قراءة الرواية كلها ـ فيه يقوم «إبراهيم» (مسمّى النبى) بتحطيم «أصنام المعبد» الحجرية، الحقيقية، «هائلة الحجم رغم تباينها»، فيحيلها إلى قطع حجارة متناثرة، وإن ظل عابدوها يرونها «صلبة قوية كما كانت» (ص٨). وعبر فصول الرواية التالية جميعاً يسعى «إبراهيم» (مسمى الكاتب) إلى تحطيم «أصنام المدينة»، المجازية، الجديدة، على مستويات عدة.

ـ ٤ ـ

الأصنام، والمعبد، ونار العبادة المتأججة، والباب الجهم الثقيل، والأنوار النحيلة، والفأس والمصباح، وبقايا دخان البخور، وأماكن القرابين.. كلها مفردات تنسج عالم فصل الرواية الأول، ولكنها لا تنجح فى إشاعة

أجواء قديمة على فصول الرواية الأخرى. يستمد الفصل الأول « سلام على إبراهيم» ـ ولاحظ العنوان نفسه ـ هذه المفردات، بأجوائها، من تفاصيل القصة القرآنية [١]. ولكن الفصول الأخرى، فيما عدا بضع إشارات فى الفصل الرابع [٢]، سرعان ما تنأى عن هذه المفردات والأجواء الدينية، بل سرعان ما تتعدى الموازاة التى شيدها الكاتب بين «أصنام المعبد» و«أصنام المدينة» لتستكشف مستويات أخرى، أكثر تعقيداً، حول ما يشكل «الأوثان المعاصرة» (السلطة ـ المال ـ والنفوذ) من حيث مكانات (مناصب) هذه الأوثان أو درجات حضورها وتسلطها وسطوتها على مريديها وعابديها (مرؤوسيها). إن فعل القراءة لا يواجه ـ فى تجربة تلقى الرواية ـ تحطيم الأصنام الجديدة، بل يشهد ـ فحسب ـ السعى لهذا التحطيم، وانكسار هذا السعى على مستوى ما. إننا نرى إبراهيم ـ الراوى المتكلم، المحدد، المتعين، البعيد عن كل إحالة دينية ـ وهو يتخبط بين هذه الأصنام الجديدة، ويختفى بين ظلالها الممتدة، غير المرئية، أو يختفى بين أضوائها الساطعة التى ـ لشدة سطوعها ـ أصبحت كالظلال، تحجب حقيقتها هى نفسها؛ إننا ـ باختصار ـ نرى إبراهيم، ونشهد آلامه، ولانرى الأصنام نفسها. لم تعد ثمة «أصنام» ملموسة، تتراءى بين أنوار نحيلة[٣]، بل أصبح هناك عالم آخر لمعبد معاصر هائل: بنايات شاهقة وأضواء «نيون» ملونة، مغوية وخادعة، ومركبات مخيفة السرعة، وزحام محيط فيه تواجه الروح، وتكابد، خواءها المحدق، ومبنى «مجلة» (يمثل مركزاً من مراكز القص، على مستوى المكان والوقائع والشخصيات معاً)، وعالم صحفيين يقومون بدور العابدين للأمضى نفوذاً وأقوى سلطة، ساعين إلى الترقى والوصول إلى ما يتوجهم ـ بدورهم ـ أوثاناً، بل أصبحت هناك «ممثلة تافهة» (انظر ص ١٨٤) تضع على وجهها «ماكياجاً» كثيفاً وترتدى مسوحاً مستعارة لتشارك فى «تمثيلية» حية، محبوكة، شبه متقنة، تقوم فيها بدور السيدة مريم العذراء.

- ٥ -

ترتبط صياغة «إبراهيم» ، الراوى المتكلم، بمنحى ذاتى، وتتكئ لغته السردية على كثرة من الأحكام التقييمية والتعليقات، بما ينفى عنه كل بعد حيادى، ويسقطه فى أتون العالم الذى يسعى لكشفه، فنرى هذا العالم ـ إذ نراه ـ من منظور إبراهيم الداخلى.

فى مستوى من السرد المرتبط بوصف خارجى، يشير الراوى إلى «مبنى المجلة» التى يعمل فيها. وفى مستوى آخر من هذا السرد، يكاد يكون صوتاً ثانياً منتزعاً منه[٤] (يضع الكاتب هذا الصوت الثانى بين أقواس) نعرف أن هذه المجلة، أو هذا المبنى، بلغة الحكمة القديمة: «ثقل فى القلب وهم بالليل ووجع بالنهار»[٥] (ص١٠) . فى السرد المرتبط بوصف خارجى يقول الراوى إن شعارات الدعاية الانتخابية «بالية» ، وفى تعليقه الداخلى بين الأقواس يؤكد أن هذه الشعارات، بهذه الصفة، «لابد أن تكون كذلك» (ص١٥). فى هذا الإطار، نجد أيضاً بُعداً داخلياً آخر يتخلل السرد الخارجى، ويعمل على تحويل الوقائع المرصودة إلى عالم داخلى موازٍ، أقرب إلى أن يكون عالماً تأملياً. يفكر الراوى المتكلم فى أن زملاء العمل أشبه بـ «عرائس». ثم يقول، عبر الصوت الداخلى من السرد: «تراخت أصابع لاعب العرائس فوق الحاجز.. فسقطت الدمية على خشبة المسرح.. واهتزت الدمى فى الأيدى المجاورة.. إلخ» (ص٣٢).

قد يتحول الراوى المتكلم ، فى مواضع نادرة، إلى «رواة» (بصيغة الجمع) : « دقات العمل اليومى (...) **تقلبنا** فى موضوعات متعجلة (..) **ونسكب كلنا** جميعا على الأوراق والألسنة » (ص١٢) و« **نحن** ـ هنا ـ وجميعا ـ **كلنا ـ نضع** أوراق التوت الساترة تحت **إبطنا ونمشى** فى ردهات المجلة » (ص١٩). ولكن تمثل صوت جمعى، بهذا المنحى، ليس إلا من قبيل الاستثناء

في الرواية كلها، ويتم استخدامه لتأكيد أن الراوي الفرد لايكون جزءاً من جماعة إلا فيما يتصل بالعمل اليومي الخانق فحسب. كذلك، في هذا الاتجاه نفسه، نلمح «مرويا عليه» [٦] يطل في بعض مواضع الرواية (: «والأحزان في هذا المبني شيء كالإفطار الصباحي، شيء **يمكن ألا تتناوله** ولكنه يظل إفطاراً» - ص١٢، و«.. صباح بلا أحد **جوارك** وفراغ موحش..» - ص١٤٢)، ولكن هذا «المروي عليه» ليس مخاطبا يخاطبه الراوي على الإطلاق، وإنما هو محض انشطار من ذات الراوي المتكلم نفسه، أو انشقاق عنها، أو تحويل هذا المتكلم إلى مخاطب، فيما يشبه انقسام الذات على نفسها، أو فيما يشبه ظاهرة «الالتفات» القديمة المعروفة.

هذا المنحى الذي يقارب بين الراوي المتكلم و«الأنا» في القصيدة الغنائية، يرتبط بذاتية اللغة السردية الخاصة بهذا الراوي، ويؤكد وحشة هذا الراوي المتكلم في محاولته تعرية الأقنعة وكشف وجوه العالم/ العوالم من حوله، وهذا كله يسهم، كذلك، في تعميق الإحساس بكون هذا الراوي المتكلم أشبه بنبي جاء في غير زمنه؛ وحيداً أتى إلى هذا الزمن، ومعزولا سعى في عالمه المحيط .

- ٦ -

يتدعم - من ناحية - هذا المنحى «الذاتي» في صياغة الراوي بكونه موازيا لصوت الكاتب نفسه. تتضمن الرواية إشارتين إلى أن اسم راويها مطابق لاسم كاتبها (انظر الرواية ص ١٧٩ وص ١٨٦) ، كما أن هذا الراوي يقول إن شعر محمود درويش (الذي تمثل اقتطاعات منه ، مرتبطة باختيارات «الكاتب» ، مفتتحات لفصول الرواية - كما لاحظنا) : «أقرب كلمة مطبوعة بعد القرآن إلى قلبي» (ص ٥٣)، ويضاف إلى هذا؛ المطابقة بين عمل «الراوي المتكلم» وعمل الكاتب (يشير غلاف الرواية الأخير إلى أن الكاتب «يعمل صحفياً في مجلة روز اليوسف»)، بما يعني مقاربة «الرواية» لتخوم «السيرة الذاتية» التي ترتبط - دائماً - بتجربة غير محايدة، تتمحور حول «ذات» كاتبها [٦].

ويتدعم هذا المنحى الذاتي في صياغة الراوي - من ناحية أخرى - باستخدام مجموعة من «التقنيات» و«الألعاب» اللغوية التي تبدو افتراضاً - فيما هو شائع من «تقعيدات» قديمة حول كل من «لغة الرواية» و«لغة القصيدة الغنائية» [٧] - أقرب للاستخدام الشعري من الاستخدام الروائي.

هناك، أولاً، اعتماد منطق قلب الجملة، حيث يعكس التراتب بين المضاف والمضاف إليه: «كنت أحاول الخروج من صحبة السفر إلى سفر الصحبة» (ص ٦٠) و«ميّ.. يا تفجر اللغة.. ولغة الانفجار» (ص ١٠٥) أو بين الصفة والموصوف: «من الانتظار المرّ إلى مرارة الانتظار» (ص١٣٤) . وهناك، ثانياً، المنحى القائم على التوليد: «إذا كان الاستمرار جنوناً والجنون موتاً والموت سفراً والسفر في ظلام لا ينتهي..» (ص ٧٨) . وهناك، ثالثاً، اعتماد علاقة التضاد بين الطرفين المتناقضين في الجملة الواحدة، بما يعكس اكتشاف - بمنطق الحدس أو التجلي - وجه آخر للعالم، مفارق للفكرة القديمة عنه: «فإذا الاختفاء حضور .. والذهاب طلوع.. والغروب شروق..» (ص٩٥) . وهناك، رابعاً، الاستناد إلى الاشتقاقات اللغوية في محاولة التعبير عن «حالة» داخلية بعينها: «متوتراً موتوراً .. متردداً مردوداً..» (ص٣٤) . وهناك، خامساً، استخدام لغة الرؤيا: «ثم كأنني - في جلستي هذه - أترنح وأسقط من الشرفة هاوياً» (ص٤٧)، و«.. الضوء ساطع يملأ الكون كله.. والكون.. جبل عال مزروع بخضرة صبا وحشائش، وشجرة تطل في نهاية التصاق الجبل بالسماء» (ص ١٦٣ . وانظر أيضاً ص ١٦٤)[٨] . ثم هناك، سادساً، اعتماد العلاقات الشعرية الخالصة: «ألقيت عليه السلام في ندى الصبح الملفوف بنشرة الإذاعة» (ص٩) و«الشارع ملغم بصمت الصباح» (ص ١٠)

و«السيارات(...) تنهب الخلاء وتدغدغ الهواء المستعار» (ص١٢).. إلخ. ولاتتعارض هذه اللغة الذاتية مع سعى الراوى المتكلم لكشف العالم، الخارجى، من حوله. فالرواية ترتبط بمستويات سردية أخرى مغايرة؛ فى أحدها تصبح ـ أحياناً ـ الهيمنة المطلقة لرصد المشهد الخارجى وليس لأثر هذا المشهد على «داخل» الراوى، وفى أحدها يستوعب السرد ـ باعتماد منطق الكولاج ـ رصداً خارجياً لمشهد من الأفلام السينمائية (منها فيلم ستيفن سبيلبرج «امبراطورية الشمس»)، وفى أحدها يسمح الراوى بمشاركة «رواة» آخرين، يتم عن طريقهم تقديم الحدث الروائى(انظر الرواية ص١٠٧، حيث تقوم مىّ بدور الراوى)، وفى أحدها يتم استيعاب اقتطاعات خارجية على السرد كله (منها بعض المراثى الشعبية ـ انظر ص١٤٣وص١٤٤).

كذلك، فلغة الراوى الذاتية هذه لا تحجب، أبداً، حضور حشد الشخصيات الذى يتحرك الراوى خلاله، وإن أسهمت فى تعميق اغترابه عن هذا الحشد، فضلاً عن أن هذه اللغة الذاتية لا تحجب «العالم الإطار» ولا «الزمن الإطار» اللذين يحيطان بهذا الراوى، ويبدو ـ هو ـ موزعاً بين علاقاتهما المتشابكة.

ـ ٧ ـ

حشد الشخصيات الذى يتنقل الراوى، وحيداً، خلاله يضم دوائر عدة. هناك الدائرة الأكبر التى تمثلها المجلة التى يعمل فيها (فهمى شاكر، صادق، فريدة خليل، سلمى شكرى، خميس حسنى، فتحى النحاس، فوزى عبد الكريم، سمير فرحات، سلوى أيوب، صفاء مرسال، منى غربال، أمين فرج.. إلخ). وهناك دائرة أسرته الغائبة فى البلدة؛ وكل شخصياتها ـ على علاقته الحميمة بها ـ غير مسماة: (الأم ـ الأب ـ الأخت الكبرى ـ الجدة ـ الخال .. إلخ). وهناك دائرة شخصيات تستدعيها ذاكرته من مخزون سنوات دراسته بالمدرسة ثم بالجامعة.

باستثناء دائرة الأسرة الغائبة، فليس بين هذا الحشد كله شخصية قريبة من الراوى المتكلم بدرجة يمكن أن تدفع عنه إحساسه بالوحدة والعزلة المحيطتين. «كانت» هناك، فى زمن مرّ وانقضى، شخصيتان تدفعان هذه الوحدة وهذه العزلة: «عمر»، رفيق العمل السياسى فى سنوات الجامعة، ثم «مىّ» (زميلة العمل بالمجلة، ثم «حبيبته»، ثم «حبيبته السابقة»)!. هما ـ على سبيل الحصر ـ الوحيدان اللذان أحبهما كثيراً، وعانى من فقدهما الكثير (سافر عمر إلى فرنسا بحثاً عن حلم جديد وأمل جديد، وانفصلت مىّ عنه لأسباب رأتها أكثر من كافية). باستثناء أسرة الراوى وصديقه الوحيد وحبيبته الوحيدة، إذن، فحشد الشخصيات من حوله يلوح فى الرواية من منظور: «هذا الزحام لا أحد»!

لاشىء فى دائرة المجلة، الأقرب زمنها للزمن الروائى الراهن، سوى سلسلة المؤامرات التى تحاك من قبل الجميع ضد الجميع، وسوى الكذب، وهيمنة عالم «صناعى» زائف، يرصده الراوى المتكلم على مستويات عدة، بدءاً من «ماكياج» النساء ومروراً بالضحكات الزائفة والمعلومات المغلوطة وانتهاء بادعاء الإيمان بالمبادئ. يقدم الراوى المتكلم ما يشبه «هجائية» لنساء المجلة ورجالها جميعاً. النساء «مزركشات بالألوان والمساحيق والثقافة المؤلفة خصيصاً للمواقف الحرجة» (ص ٨٧)، «بعضهن دخل الصحافة بأثدائهن» (ص٨٩). والرجال جميعاً متسلقون، «صناع زيف» (ص٣٩)، يتملقون من هو فى موقع أعلى ويسعون، فى الوقت نفسه، لإزاحته واحتلال موقعه.

الدائرة الأرحب، التى ينفتح عالم المجلة عليها، تكشف عالماً محدداً، فى «زمن مرجع»بعينه ـ فترة الثمانينيات خصوصاً ـ حافلاً بمعالم فساد مستشرٍ على مستويات متنوعة. كذلك الدائرة المرتبطة بسنوات الدراسة فى الجامعة، التى كانت مرحلة ضرورية للوصول إلى دائرة المجلة، لم تخل ـ حتى بين الرفاق، مشاركى الراوى

نشاطه السياسى ـ من أسباب تثير لديه إحساساً بالإحباط؛ حيث التطلعات الفردية والتمجيد القبيح للذوات وكيْل الاتهامات المتبادلة؛ وحيث كل رفيق من الرفاق الحالمين بتغيير واقعهم ليس ـ فى النهاية ـ سوى «مشروع ديكتاتور» مقبل.

فى انتقاله من دائرة زملاء الدراسة إلى دائرة زملاء المجلة، وفى سعيه ـ خلال الدائرتين ـ للتحقق، إنما ينتقل الراوى المتكلم من دائرة «الهتاف» إلى دائرة «الكشف»؛ من مستوى «الصراخ احتجاجاً» على الأصنام وعبادتها وعابديها إلى مستوى «الاحتجاج بالكتابة» على هذه المنظومة كلها. ولكن الراوى المتكلم يظل، مع هذا الانتقال، على حزنه المقيم: «.. هذا الحزن الخرافى الذى يعاشرنى ـ أو أعاشره ـ يلد ـ أو ألد ـ كل يوم ستين جنيناً من الإحباط والاكتئاب» (ص ٥٠)؛ يظل يرى، بعد هذا الانتقال، المحيطين به جميعا يسعون لجعله ينخرط فى عالمهم، بأصنامه وعباداته، بل يرونه هو ـ فى لحظة ـ صنماً. يقطع شارع قصر العينى ثم ممرات المجلة الضيقة فيرى «الأغبياء والأغنياء والوجوه المتعطلة عن الحياة (...) **كلهم لى ساجدين**» (ص ٤٧). كما يظل الراوى المتكلم، مع هذا الانتقال، على اغترابه نفسه، إزاء عالمه المحيط به، بزمنيه القديم والراهن معاً.

- ٨ -

زمن (مريم: التجلى الأخير) هو زمن راويها المتكلم: زمنه الماضى والحاضر والمحتمل، وزمن توزعه بين بلدته الريفية (حيث أسرته) والمدينة (حيث طموحه وإحباطه، معاً)، وهو أيضاً الزمن المرجع الذى يحتويه، بتوزعه، ويحتوى بلدته والمدينة جميعاً.

يستدعى الراوى المتكلم من ماضيه صوراً متعددة: لَهْوه فى «البلدة»، وذكرياته وصداقاته ـ التى لم تكن فيها الفرقة قائمة بين مسلم ومسيحى ـ وبعض مدرسيه فى مدرسته القديمة، وحبيبته الأولى التى تركها برحيله إلى القاهرة، إذ لم يعد يستطيع «تحمل حب [اختاره وعمره] ١٦ عاماً» (ص ٩٤).

ويعيش الراوى المتكلم حاضره بعد أن حوصرت أحلامه، واختفى أو ارتحل من حياته وعنها ـ بالسفر أو بالموت ـ من اختفى أو ارتحل؛ وبعد أن تم «فطامه» عن بساطة العالم القديم، وانفصاله عن العالم القائم، فى آن.

ويشير الراوى، فى وقته الحاضر، إلى أزمنة تالية لهذا الوقت؛ إشارات تعكس ـ من ناحية ـ إمكان انفتاح الرواية على عالم ممتد خارج جملتها الأخيرة، وتعكس ـ من ناحية ثانية ـ مزيداً من «تكيّف» الراوى مع عالمه القائم (أو قل: مزيداً من استسلامه لهذا العالم) الذى كان يرفضه، بدرجة أكبر، فيما مضى:

«ظللت مفتوح العين مرهقا من الخوف والقلق الذى يصاحبنى فى لحظات السفر (**سأسأل** فيما بعد عن رأيى فى السفر **وسأكذب** وأقول إننى أحبه» (ص ٦٠).

هذا القوس، من الماضى إلى الحاضر إلى الزمن المحتمل، الذى تقطعه ـ رأسياً ـ تجربة الراوى، يوضع فى مواجهة قوس آخر؛ يقطعه ـ **أفقياً** ـ توزع هذا الراوى بين قيم بلدته التى بارح مكانها، وقيم المدينة التى أصبح يقيم فيها ويعمل. فى هذا السياق يستخدم الراوى، من ناحية، «زمن الريف» الرحب الفضفاض، المرتبط بإيقاع الطبيعة ومواقيت الصلاة:

(«الغداء عنده.. ومكوث **العصر والمغرب** .. والخروج **ليلاً** للحياة» ـ ص ٢٩، و«كان الشارع هادئاً فى هدوء **ساعات المغرب** حين يقف الكون بين **النهار والليل**» ـ ص ١٨٦، و«**أنا فى الليل أو فى الفجر**» ـ ص٧٨، و«..**ساعة الليل المتأخرة**» ـ ص ١٥٩).

ويستخدم ـ من ناحية أخرى ـ «زمن المدينة»، المحدد، القائم على تجزىء الوقت وتفتيته بمعنى مجرد:

(«الساعة الآن **الواحدة صباحاً**» ـ ص١٦٣،
و«.. **فى الثالثة والنصف صباحاً**» ـ ص٥٣،
و«.. **الساعات الأربع والعشرون** التى مرت منذ لقاء مرقص كانت عصيبة» ـ ص ١٧٦).

ويستخدم ـ من ناحية ثالثة ـ زمناً قائماً على المزواجة والمراوحة بين «زمن الريف» و«زمن المدينة»، بما يعكس توزعه هو نفسه بين عالميهما وقيمهما:

« انتبهت إلى موعد مرقص فقد دخل **انتصاف الليل إلى اكتماله**» (ص ١٧٨).

وعلى مستوى الزمن المرجع، الذى يشمل الراوى المتكلم والعالم من حوله، هناك إشارات تحدد ـ بوضوح ـ فترة الثمانينيات على أنها الزمن الإطار للعالم الروائى . فالتجلى «الأخير» لمريم يرتبط «بإشاعة» ظهورها فى تلك الفترة فوق «كنيسة مصر القديمة» بالقاهرة (وهى غير «إشاعة» ظهورها فى «شبرا» أو فى «حلمية الزيتون» بعد ١٩٦٧). كذلك يشير فوزى عبد الكريم، زميل المجلة الذى يقدم تقارير عنها «لجهات أمنية»، للراوى قائلاً:

«المفروض أن أى حكومة فى الدنيا محترمة تملك معلومات، لافرق بين حكومة عبدالناصر أو السادات أو مبارك» (ص ٦٥).

- ٩ -

لا يحتفى الراوى المتكلم، فى إشاراته للعالم الإطار الذى يحتوى زمنه المرجع، بالتوقف عند جزئيات هذا العالم. يهتم، بدرجة أوضح، بتقديم «خلاصة» «شهادة» عن هذا العالم/ هذا الزمن. من هنا نلاحظ المساحات التى تنفتح الرواية عليها، وتومئ إليها، ولاتهتم برصد تفاصيلها. إننا لانرى وقائع فترة الزمن المرجع الذى يعيشه الراوى المتكلم، ولكن نلمح وطأة هذه الفترة عليه؛ تماماً مثلما لا نرى «الأصنام الجديدة» ولكن نلمس سطوتها، ونلمح ظلالها الممتدة.

فى هذا السياق، تؤسس الرواية انطلاقها الزمنى من نقطة تالية على الكثير من أحداثها، وفى هذا السياق أيضاً نلاحظ ما ترتبط به الرواية من «كتابة إجمالية» ـ إن صح التعبير ـ حيث ترصد الوقائع من خلال محصلتها الأخيرة، لا من خلال تفاصيلها المتراكمة. نلاحظ هذا، مثلاً، فى الحوار الذى يسوقه الراوى المتكلم عن «المشهد الختامى» لعلاقته بـ «مىّ»، فيقدم أقوالها ـ كما يقدم أقواله هو ـ دفعة واحدة، فيما يشبه استخلاص «النقاط الأساسية» فى هذا الحوار. قالت له:

« ـ لم أعد أريد الاستمرار معك..

ـ مشاعرى تراجعت نحوك..

ـ (...)

ـ الاستمرار مستحيل» (ص ١٣٥).

ثم يقدم أقواله هو، فى الصفحة التالية:

« ـ مىّ أنا أحبك بجنون (...)

ـ تريثى قليلاً.

ـ (...)

ـ طيب تمهّلى أسبوعاً واحدا...»(ص١٣٦).

هذا المنحى فى الكتابة، الذى يسعى لتقديم «شهادة» عن عالم مرجع، متعدد الجوانب، يمثل امتداداً للمنظور الذاتى الخاص الذى يرتبط به راوى (مريم: التجلى الأخير)، وهو منظور يسعى لأن تستوعب تجربة الفرد عالماً ممتداً، رحباً، ولأن ترصد هذه التجربة ملامح هذا العالم، وتختزله، وتضعه فى سياق من الأحكام التى تقيّمه، فى آن.

-١٠-

يكشف الفصل قبل الأخير في (مريم: التجلي الأخير) أن «تجلي» السيدة مريم العذراء - الذى يتضمنه عنوان الرواية - ليس إلا رؤية كاذبة، بل «تمثيلية رديئة» يكتشفها الراوي المتكلم، ويكشفها، في سعيه لتعرية الأصنام ونزع أقنعتها؛ بما يومئ إلى أنه لم تعد ثمة مساحة لترقب ظهور «معجزات» في الزمن القائم الراهن.

وتشير «الجملة الاعتراضية» في قول محمود درويش الافتتاحي بخاتمة الرواية: «أعود - **إذا كان لي أن أعود** - إلى وردتي نفسها» إلى أن هذه «العودة» إلى الوردة لم تعد متاحة تماماً، أو إلى أن «الوردة» لم تعد هي نفسها.

وعلى هاتين الدلالتين (نفي «المعجزة» ونفي «اكتمال الأمنية») تتبلور النهاية التي انتهى إليها الراوي المتكلم في (مريم: التجلي الأخير): عودته، أو شروعه في العودة، إلى «بلدته»؛ إلى حيث بدأ، إلى ساحة أحلامه القديمة؛ حيث لا أصنام ولا مسوح، ثم اكتشافه أن هذه «العودة» ليست ممكنة، هنا والآن، وأن عليه - لذلك - لا أن «يعود» إلى هذه البلدة الصغيرة بل عليه أن «يذهب» - لمدى أبعد - في عالم المدينة الذى سعى لكشفه واكتشافه ومناوأته معاً.

«يعود - يذهب»، إذن، الراوي المتكلم في (مريم: التجلي الأخير) إلى حيث تغطيه ظلال الأصنام مرة أخرى، بعد أن قطع شوطاً - لا يمكن معه النكوص - في كشف هذه الظلال، وتجسيد وطأتها عليه، وأسباب رفضه لها، وبعد أن أدرك أن تضاده معها - حتى باعتباره فرداً واحداً، مغترباً - يمثل بقعة ضوء على هذه الظلال، مفارقة لها.

يقول الراوي المتكلم، في الجملة الأخيرة بالرواية:

«كنت واحداً، ووحيداً، ووحدي»!

الهوامش

(١) يرتبط عنوان الفصل بالآية التاسعة والستين من سورة «الأنبياء» والآية ١٠٩ من سورة «الصافات»، وترتبط قصة تحطيم الأصنام بالآيات من ٥١ إلى ٧٠ في السورة الأولى .

(٢) انظر الرواية ص ص ٤٦، ٤٧. وتتمثل هذه الإشارات الآيتين ٢٥٨ و٢٦٠ من سورة «البقرة».

(٣) لعل هذا يفارق معنى الصنم الجديد، ويقترب من «عبادة الفيتش» (Fetishism)، و«الفيتش» لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً يعبد، أو يصنع ويعبر عن قدسية ما. انظر: غيورغي غاتشف **الوعي والفن**، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح - عالم المعرفة ١٤٦، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص١٩.

(٤) يقترب هذا المستوى الثاني من «الوظيفة» التبشيرية»، ضمن وظائف السرد التي يرصدها فيليب هامون. فخلال هذا المستوى - هذه الوظيفة، يتم الوصول إلى «التمركز في حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكي».

انظر: شعيب حليفي: «**مكونات السرد الفانتاستيكي**» - مجلة (فصول) - المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ٨٥.

(٥) السياق الكامل لهذه العبارة يشير إلى «الدين». وقد نسبها أبو الفتح الأبشيهي إلى «بعض الحكماء». انظر: محمد بن أحمد أبو الفتح الأبشيهي المحلي **المستطرف من كل فن مستظرف**، المطبعة الكستلية، القاهرة، د.ت، ص ١٢٠.

(٦) حسب تحديد چيرالد برنس له. انظر: رامان سلدن **النظرية الأدبية المعاصرة** ترجمة جابر عصفور، دار فكر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٨٤، ١٨٥ أيضاً: **مقدمة لدراسة المروي عليه** - ترجمة علي عفيفي ومراجعة جابر عصفور - مجلة (فصول) - المجلد ١٢ العدد٢، القاهرة صيف ١٩٩٣.

(٧) انظر: رينيه ويليك: (**مفاهيم نقدية**)، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) - الكويت، فبراير ١٩٨٧، ص ٣٧٧ وما بعدها.

(٨) نلاحظ منطق هذه اللغة في كثير من كتابات المتصوفة وفي «**سفر الرؤيا**» بالكتاب المقدس.

(٩) بهذا المنحى، تستقل الرواية بتجربتها عن تجربة فتحي غانم في رواياته التي كتبها عن عالم مشابه، خصوصاً رباعيته **الرجل الذى فقد ظله**، وروايته زينب والعرش.

المقامة والتأويل

قراءة فى كتاب (الغائب)

لعبد الفتاح كيليطو

وليد منير



ينطوى كتاب (الغائب) على غواية أو فتنة تجعل من قارئه طرفاً ـ دون أن يدرى ـ فى لعبة ممتعة تنهض على استدارج الأشياء إلى مجال النطق بمكنونها الخفىّ .

وبرغم أن المقامة الحريرية الخامسة لا توحى ـ للوهلة الأولى ـ بقدرتها على تفجير حشدٍ من الدلالات التى تجُاوز فكرة ارتباط التحليل بالطرافة من ناحية ، وارتباط الإمتاع والإيناس اللذين تفضى إليهما هذه الطرافة بالكرم والتغاضى من ناحية ثانية ، فإن النص يتحول على يد الناقد ـ بعد فتق خيوط نسيجه وإعادة تأليفها من جديد ـ إلى حضن خصبٍ بالوعود، يلعب فيه الإمكان والاحتمال دوراً مبرَّراً بل أساسياً فى خلق رؤية / رؤيا مضيئة وكاشفة .

إن التأويل الموضوعىٌ صميمُ تلك الرؤية / الرؤيا . وبرغم موضوعيته فهو لا يخلو من الخطر ، ولكن الخطر ـ كما يقول ديريدا ـ هو الفرصة الوحيدة المتاحة للولوج فى اللعبة . ولا يتأتى ذلك إلا بإضافة خيط جديد ، وليست الإضافة شيئاً سوى أن يعطى لنا النص من أجل أن نقرأه[١].

أبعاد الخطاب النقدى:

يمثِّل الخطاب النقدى لدى عبد الفتاح كيليطو استشرافاً لآفاق النص، وهجساً بأسراره وحواراً مع الأصوات المتعددة التى تشكل تحولاته وتفتحه على عالمى الرغبة والواقع. كأن الخطاب النقدى قول إبداعى آخر، يرمى إلى لذة « الغرابة»، ويمضى قدماً نحو اللامرئى فيعطيه تعبيراً، ويجذبه إلى حيِّز البصر، ويجعل حقيقته المجردة فى متناول الحواسّ.

وفى وسعنا أن نحدد للخطاب النقدى هنا سبعة أبعاد رئيسية هى: الاستحضار، وتأسيس علامة مركزية، والتراسل، والتقابل، والتعدية والمفازقة، والإحالة، والمجازية.

١ـ الاستحضار:

عنوان كتابنا هو (الغائب). وهو عنوان يضعنا بدايةً فى مجال استحضار ذلك الغائب المجهول، ويدعونا إلى تتبع خطاه، ويغربنا باكتناه ماهيته. من هو الغائب ؟ إنه ـ فى الحقيقة ـ أكثر من شخص. وما الغائب؟ إنه فى الحقيقة ـ أكثر من شىء. إن ثمة لحناً كاملاً للغياب يعزف النص على أوتاره، ولكن هذا اللحن الأساسى يشى ـ أثناء عزفه ـ بكل ما هو حاضر ومائل بين أيدينا.

يفحص الخطاب النقدى النص من جميع جوانبه فيستحضر ذاكرة المقامة الكوفية للحريرى: المقامة الكوفية للهمذانى، والمقامات الأربع السابقة للحريرى كما يستحضر ابن المعتز فى ذمه القمر، وشهر زاد الليالى، وعقيدة عبادى الكواكب، والحية والبرق، والدهر.

إن الخطاب النقدى مهتم بموضوع النسب. وهو يشير إليه فى أكثر من موضع. وفى الفصل الرابع من القسم الثانى يبرز الخطاب النقدى «موضوعة» الغياب نفسها ويستحضر عناصرها عنصراً عنصراً:

« فى حديث الفتى تلعب موضوعة الغياب دوراً كبيراً، فبالإضافة إلى غياب الطعام، إلى الحرمان من الأكل، هناك الغياب عن المنشأ، عن فيد، عن الأرض التى ترعرع فيها الفتى التى يوجد الآن بعيداً عنها، ثم هناك غياب الأب، الأب الذى لا يعرف أخى هو فيتوقع أم أودع اللحـــد البلقع. إنه فى وضع بين الحيـاة والموت. إنه حى ميت، فوق سطح الأرض وفى قبر مهجور، فيجوز فى آن توقع عودته واليأس منها. قد يعود وقد لا يعود» (ص٦٣).

وفى الفصل التاسع من القسم الثانى يستحضر مخاطَب الحارث بن همام مجهول الهوية، ويستحضر الحريرى مؤلف النص، ويستحضر القارىء.

وقبل كل هذا وبعده يحاول الخطاب النقدى استحضار الحقيقة الغائبة وراء حكاية أبى زيد الملفقَّة، بل يحاول استحضار الحقيقة الغائبة وراء السرد الخرافى بأنواعه.

إذا كان الغياب مرادفاً للكتمان أو الظل فإن الاستحضار مرادف لفضح هذا الكتمان أو ذلك الظل. وهو ـ بمعنى من المعانى ـ كشف عن الحلم، عن داخلية الذات، وعن اللاوعى الذى يكون «مفرطاً فى حساسية إزاء الميكانيزمات الإشارية للكبح»[٢].

الخطاب النقدى، إذن، يتمم دور النص الإبداعى الذى يعمد إلى تغييب بعض الأشخاص والعناصر باستحضار هؤلاء الأشخاص وتلك العناصر. وهكذا تكتمل الدورة، ويلتئم نصفا القمر.

يقوم الاستحضار بملء الفجوات الشاغرة فى كل نص، يعود بالمحذوف إلى مكانه، ويدفع بالمعنى المنقوص إلى اكتماله. النص الإبداعى يكبح جزءاً من المعنى

يشبعه الخطاب النقدى، ويدفع به إلى الطفو. بيد أن الاستحضار يولد دوماً فى السياق الذى يدعه لنفسه أو فى السياق الذى يختار أن يعوِّض مسافة الغياب من خلاله. ومن ثَمَّ فلا غرو أن يعيد تشكيل سياق النص الإبداعى وفقاً لمنظوره بحيث يصبح السياق الجديد مؤالفاً للسياق القديم ومخالفاً له معاً.

ومادام «فقدان المعرفة مظهراً من مظاهر الغياب»(ص٦٤) فإن الاستحضار يستعيد المعرفة المفقودة ولكنه يستعيدها بوصفه تعيُّنا لها على نحو له دلالته المتفردة.

٢ـ تأسيس علامة مركزية :

ثمة علامة مركزية تتأسس فى الخطاب النقدى ويتم تكريسها تكريساً متوالياً بحيث تدور حولها كل الأشكال، وتنبع منها الترابطات كافة. هذه العلامة هى«الاستدارة» .

وتملك«الاستدارة» من الحمولة الإشارية ما يجعلها توازى واقعاً بأكمله أو تجاوره، فلدينا دائرة القمر ودائرة الشمس ودائرة التعويذ الفضى والدائرة التى تشكلها الحية. والكوفة نفسها بوصفها مسرحاً لأحداث المقامة قد سميت بهذا الاسم لاستدارتها كما ينقل عبد الفتاح كيليطو عن الشريشى.

تتشكل جلسة السمر كذلك على هيئة دائرة. وينشىء أبوزيد فى إحدى المقامات رسالة «قهقرية» أى رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. ويقول كيليطو إن الرسالة القهقرية لا يمكن أن تكون إلا دائرية، لأن نقطة نهايتها هى نقطة بدايتها (ص٦٩).

لابد أن نلاحظ أيضاً تلك الدائرة التى يرسمها الرواة أنفسهم؛ فالحريرى صاحب المقامة يجعل «برة تتحدث إلى ابنها، والابن يتحدث إلى أبيه، وهذا الأخير يتحدث إلى الحارث وصحبه، والحارث يتحدث إلى غير المسمى الذى تطل أرنبة أنفه فى افتتاحية المقامة»(ص٨٣). والحريرى ـ مرة أخرى ـ هو غير المسمى الذى يعنيه الناقد.

«الدائرة هى رمز النفس»[٣]. وتأسيس «الاستدارة» بوصفها علامة مركزية فى الخطاب يشير إلى وجود أبعد من الوجود الخارجى، ويعول عليه.

لعل الوجود الداخلى كذلك وجه من وجوه الغائب الذى يتم استحضاره من منطقة الظل كى يعلن جوهريته فى سياق التفسير.

لقد أكد «باشلار»، من قبل، حقيقة مفادها «أن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل، ويصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، يكون مدوراً»[٤].

والمقامة التى تلعب موضوعة الدائرة فيها دوراً واضحاً، كما يقول كيليطو، تمثل فى الخطاب النقدى مناطاً للذاكرة والرغبة والحلم والغواية والهوى، أى أنها تمثل مناطاً لكل ما يتصل بالعالم الداخلى للذات.

ولا تشكل الملامح الخارجية للوجود فى المقامة الكوفية إلا مدخلاً يدلف منه الخطاب النقدى إلى أعماق المشهد ليربط بين نوازع الذات والكلام والزمن والرمز الكونى. الخطاب النقدى يتغلغل فى بطانة الوجود، ويفصح عن ملمسها ولونها. وهو يقترب، بذلك، أكثر فأكثر، من قاع البئر التى تمتح منها اللغة الأصلية للإنسان؛ لغة الأسطورة والمجاز.

٣ـ التراسل:

يؤكد الخطاب النقدى دلالة التراسل بين الإنسانى والكونى وبين الإنسانى والطبيعى فى مواضع شتى؛ ففى الفصل الثانى من القسم الأول (الاستهواء) تنعقد المشابهة بين أبى زيد والحية، وفى الفصل الثالث (عودة الهلال) تنعقد المشابهة بين أبى زيد والقمر، وفى الفصل

الرابع(الخلابة) تنعقـد المشابهـة بين أبى زيد وكلٍّ من البرق والدهر.

وثمة أشخاص شمسيون ينتمون بطبيعتهم الصريحة الصادقة إلى الشمس مثل الحارث وصحبه.

يدلنا هذا التـراسل ـ فى جـوهره ـ على نوع من كلية الوجود، كمـا يشى بانفتـاح الطبيعة والكون على أفق الحركـة الإنسـانية فى سلبـهـا وإيجـابهـا. كـأن هنـاك شكلاً من تجـاوب الأصـداء بين إيقـاع الفـعل الإنسـانى وإيقـاع الفـعل الطبيـعى والكونى، فتـتجاوب انعكاسات الكائنات والظواهر تجاوبا حياً مع مـواقف الإنسـان. إنهـا صـورة أخـرى من صـور الاسـتـدارة التى تنمُّ عن روح «التناسخ» بما فـيـهـا من غرابة، وتهـجس بالدور الأصـيل الذى يلعبه الغياب فى الحضور.

إن الكتابة نفسـهـا، بوصـفـهـا فعلاً إنسانياً يمثل للذاكـرة ما تمثله العصـا للرجل المعطوبة، تأخذ مظهـرها من مظهـر الحيــة الرقطاء(ص٦٩). وإذا كـان الوجـود الطبيعى والكونى نوعاً من الكتابة التى تتواصل مفرداتها تَوَاصُلَ مفردات اللغة الواحدة (القمر والحية على سبيل المثال)، فذلك يعنى تداخل الحدود والأشكال والظلال؛ يعنى أن «ارتبـاط الكتابة بالمسـافة» وارتبـاطهـا «بالتأجيل والإرجـاء والغـيـاب» يدعم قـدرتهـا على بناء الجـسـور وهدمها فى الوقت نفسه، أى يدعم قدرتها على الكمون فى رحم العلاقات التى تجدد سياق معناها وفقاً لمنظور التفاعل ووفقاً لمنطلق الاختيار.

التراسل تثبيت لصلة مدهشة ولكنها مبرَّرة. إنه سبرٌ لغور المعنى بمسبار الكتابة. وقد يحمل التراسل فى طيه شحنة «ميثولوجية» فائقة تبدد زيف الحركة السطحية للوقائع، وتعبر بالتعارضات الماثلة نحو أفقٍ تنحل فيه هذه التعارضات وتتحد فى لحن مؤتلف المقاطع.

يسعى الخطاب النقـدى، من خـلال تأكيـد دلالة التـراسل، إلى توسيـع حـقل العـلاقـات، وبالتـالى تأويل تراكيـبهـا واشـتبـاكـهـا بما يدفع الحكاية إلى أبعـد من حدودها المرسومة، أى بما يدفع تجربة الوجود إلى أبعد من خـارجـهـا؛ إلى الداخل الغنى حـيث منبع الظلال الداكنة المحتجبة. وبذلك تصبح الفرصة سانحة «للتأمل» لإضاءة السر، ولاقتناص الحقيقة فى ثنائياتها المتعددة.

٤ـ التقابل:

إذا كان الخطاب النقدى يؤكد دلالة التراسل بين الإنسانى من ناحية، والطبيعى والكونى من ناحية ثانية، فإنه يؤكد دلالة التـقـابل بين الإنسانى والإنسانى تارةً، وبين الطبيـعى والطبيـعى أو الكونى والكونى تارةً أخرى. إنه يقـابل، بداية ، بين المحـاكـاة والمجـاوزة من خـلال انقسـامه إلى قـسمين: القـسم الأول الذى يتناول تقليد الحريرى للهـمذانى، والقسم الثانى الذى يتناول إبداعية الحريرى مستقلا عن تأثير سابقه.

وداخل المقامة الحريرية نفسـهـا، يقـابل الخطاب النقـدى بين هذه الثنائيات: النهـار/ الليل، النور/ الظلام، الشـمس/ القـمـر، الواقع/ الحلم، الحـقـيـقـة/ الكذب، العميق/ السطحى، المشروعية/ الادعاء (ص١٤).

بيد أن كيليطو يجعل مركز الثقل فى بنية المقامة ناحياً نحو هذا التقابل: الشمس/ القمر. وهو تَقَابُل يولد أغلب التقابلات والتداعيات الأخرى:

«إن بنيـة المقـامـة تكمن فى التـعـارض بين الشـمس والقـمـر، وهو تعارض يتكرر بصـفـة ثابتة مدهشة فى الأحداث المروية وفى الصور البـيـانيـة وفى الإحـالات الثـقـافـيـة، وفى الأشـخـاص الذين يتـوزعـون إلى أشـخـاص شمسيين وأشخاص قمريين»(ص٧٨).

والعجيب أن القسم الأول من الكتاب يحفل بإبراز التراسلات فيما يحفل القسم الثانى منه بإبراز التقابلات.

هناك فى الفصل الأول من القسم الثانى (الرغبة فى السرد) تقابلٌ بين الفضاء المدجَّن والفضاء الوحشى يقترن به تقابل آخر بين الثقة فى الراوى وكذب ذلك الراوى. وفى الفصل الثانى (أبو العجب وابن السبيل) يبرز التقابل بين عصا الترحال ودار الإقامة التى تمنح الزاد والدفء والائتناس. وفى الفصل الثالث (إبراهيم وولده) يطالعنا التقابل الناتىء بين الشيب والشباب. وفى الفصل الرابع (النسب) يتضح تقابلان: التقابل الأول بين الأبوة والأمومة. والتقابل الثانى بين التخلى والاستضمام.

وفى الفصل الخامس (الترقيش) يأخذ التقابل بين القول والكتابة جلَّ مساحة الفهم والتأويل.

وفى الفصل السادس(قوة السرد) نجد ذلك التقابل الساخر بين الابتزاز بالحكىْ والتعويض عن الحكى وفى الفصل السابع (قرن الغزالة) يعود التقابل الأساسى بين الشمس والقمر. وفى الفصل الثامن تطل السخرية برأسها مرة أخرى لنلمس التقابل بيين فضول المشاهد والاعتراف الوقح بإنطلاء الحيلة على السامع . أما فى الفصل التاسع والأخير (الرواية والإسناد) فثمة ثلاثة تقابلات رئيسية: التقابل بين الراوى المخدوع والراوى الخادع، والتقابل بين المخاطب المعروف والمخاطب المجهول، والتقابل بين المؤلف الشمس وأشخاصه الأقمار.

التقابل مرآة للصراع ، للجدل ، ولتفاعل الإضداد. وهو بذلك نواة للتحول ، وتأليب على سلطة التوافق والإنسجام والمؤالفة. التقابل توازنٌ حرجٌ يصنع فجوة الوجود. والوعى هو الذى يسد هذه الفجوة. وبدون التقابل لا يمتلك التراسل تعبيره أو معناه.

ينبثق التفرد والتميز من التقابل. ومن خلال التقابل تتحدد الأدوار، وتتوزع على لاعبيها. فى التقابل أيضا يحفر إيقاع الأصوات مجراه ليبدأ حوار كل عالم مع ذاته، وعن ذاته. فبين الإنسانى والإنسانى، وبين الطبيعى والطبيعى، وبين الكونى والكونى، يتوتر خيط الرغبة، وينداح الفعل فى تنويعاته، وتدلل اللغة على تبادل إشاراتها. وهنا يصير الغائب حاضراً والحاضر غائباً؛ يموّه القناع الوجه ويموّه الوجه القناع. وتنقدح بين القطبين المتواجهين للحقيقة شرارة التعرف الكامل.

٥ـ التعددية والمفارقة :

يلح الخطاب النقدى على تعدد الوجه الواحد أو تعدد صورة ذلك الوجه الواحد، كما يلح على تعدد أدوار الشخصية الواحدة.

ويمثل هذا التعدد ملمحاً من ملامح العجب والغرابة، ويتصل ـ فى الوقت نفسه ـ بفتنة الكلام، كما أنه يتصل بمراوغة الكينونة وانزلاقها، وينفتح على إغواء الحضور والغياب.

يقول كيليطو:

«إن حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها بمعنى من المعانى، إلا شخص عجيب، غير عادى، وهذه صفة أبى زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريرى. إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعدديته. فهو مكدى، ومستنبح، وشاعر مفلق، وخبير بأدب الأكل، وراو مراوغ. ثم هو أب يتملص من الأبوة، أب يطوف فى الآفاق، ويلتقى على حين غفلة بولده. ثم هو ابن نفسه أو أب نفسه، لأنه ينجب فى كل لحظة الصورة التى يود أن يظهر بها أمام الغير. ثم هو بعد كل هذا أبو العجب وابن السبيل»(ص٥٤).

إنها منازل القمر وأطواره، وتلوينات الحية والحرباء؛ فللتعدد علاقة بالانقسام والانشطار والانسلاخ الدائم. التعدد استدارة على الوجود الشخصى المنذور لجميع الأشياء، واستجماع لخبرات الحياة ومعطياتها المتنافرة المتباعدة داخل محارة الذات. هنا تكمن المفارقة التى تعنى ـ دوماً ـ اختلاف الشىء عن نفسه. والمفارقة وثيقة الصلة بالتظاهر والخداع، وهى صفة إحدى الشخصيات التى كانت تدعى فى الكوميديا الإغريقية باسم «آيرون» وتفيد المفرّقة، أى الذى يفرق بين المظهر وواقع الحال(٥).

وينتج تعدد الدلالات ـ كما يقول كيليطو ـ من تعدد العلاقات. والتعدد مصدر للثراء بقدر ما هو تدليل على وجود المفارقة. التعدد ـ كذلك ـ انزياح الحاضر عن مجموعة الغائبين، وإشارته إلى حضورهم الدالّ فى ثنايا حضوره.

وعندما ننتقل من مستوى الحكاية إلى مستوى تحليلها وتأويلها ينبثق ثراء المعنى من قدرة القارىء على «تركيب عناصر خفية بين عناصر النص وعناصر نصوص أخرى»(ص٥٧).

النص والشخصية (البطل أو النموذج) هنا مترادفان فى منظور الخطاب النقدى؛ فكلاهما يتداخل ويتخارج مع غيره، وكلاهما يهيب بنا أن نثرى وجوده من خلال إبداع علاقة مشتركة غائبة بينه وبين نظائره.

التعدد أفق مفتوح للوعود كافة، وانتشار لرموز الحياة والعالم فى فضاء شفيف. ويفترض التعدد الانفصال بقدر ما يفترض الاتصال، ولكنه يعبّر عن كل انفصال فى اتصاله، ويدفع بانوراما المعنى إلى الظهور الدائب إذ يقبض على المشهد من جميع زواياه.

٦ ـ الإحالة :

تكشف الإحالة عن نفسها بوصفها استحضاراً لغائبٍ يعبر فى الحكاية كما يعبر طيف الخيال؛ غائب ليس من صميم الحكاية ولكنه يمثل مع إحدى شخصياتها موضوعاً مشتركاً، ويسبقها إلى تجربة تماثل تجربتها.

الغائب هنا يمثلّ ذاكرة لتلك الشخصية وتاريخاً لموقفها. وقد يكون مختلفاً عنها كل الاختلاف، غير أنه يتحدد فى هذه اللحظة بطبيعة فعلها ويتردد كالومض فى نزوعها أو مقصدها.

فى الفصل الخامس من القسم الأول (إبراهيم وضيفه) يردُّ الخطاب النقدى العلاقة بين الطعام والسرد إلى النموذج الأصلى المتضمَّن فى قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة؛ فإبراهيم هو أبو الضيفان وأول من سن القِرى.

وفى الفصل الثالث من القسم الثانى (إبراهيم وولده) تبرز موضوعة التخلى عن الولد بما هى عنصر مشترك بين قصة إبراهيم وحكاية أبى زيد.

وعلى حين يمثل ولد ابراهيم الخليل بشارة متحققة فإن ولد أبى زيد شخص لا وجود له، فتن به الحادث وصحبه «كما فتن قوم ابراهيم بتماثيل لا تنفع ولا تضر ولا تنطق ولا تعى»(ص٦٠).

وتردُّ موضوعة التخلى عن الولد أيضاً إلى قصة موسى وأمه حيث تحيل عبارة «وجراب كفؤاد أم موسى» إلى قوله تعالى:«وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً». يقول كيليطو:

«أبو زيد تخلى عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقته فى اليم. فى الحالة الأولى الأب هو الذى يتخلى عن ابنه، وقبل ميلاده، وفى الحالة الثانية الأم هى التى تتخلى عن ابنها، وبعد ميلاده»(ص٥٧).

أما عصا أبى زيد فيرجعها الخطاب النقدى إلى عصا موسى وعكاز السندباد فيما يرجع «الوجى» أى

وجع الرجل من التعب إلى انتفاخ رجلى ابن سبيل آخر هو أوديب وإلى دبيب السندباد على أربع بعد تورم قدميه فى الجزيرة كما تروى (ألف ليلة وليلة).

هناك إحـالة من نوع آخـر هى تلك الإحـالة السيميوطيقية فى الخاتمة إلى صورة الغلاف التى قام برسمها واحد من أشهر رسامى مقامات الحريرى. وفى هذه الصورة الشارحة تتم عملية استحضار الغائب(الأم)، وتتأكد فكرة «الاستدارة» بما يتجاوب تجاوباً لا لبس فيه مع بعدين من أبعاد الخطاب النقدى لدى كيليطو :

« ... تقـرر الصـورة وجـود الأم فى البـيت ، بينمـا لا يؤكـد النص وجودها فى الكوفـة ؛ فكل ما قاله الفتى أنه حل بهـذه المدينة مع أخواله! أخيراً تعرض الصورة الأم وهى تغزل بالمنوال ..

لا شك أن القـــارىء لمح الشكل الدائرى للدولاب ، ومعلوم أن موضوعة الدائرة لها أهميتها فى المقامة » (ص ٩١) .

ولا يفوت كيليطو أن يذكرنا بـ « بينيلوب » التى « شرعت أثناء غياب زوجها « أوديسيوس» فى حياكة ثوب واستمرت فى عملها سنوات عديدة ، وشب ابنها «تيليماك» وهو يجهل مصير أبيه ويزدد « لست أدرى هل أبى حى فى مكان ما أم ميت» . وفى يوم من الأيام عاد أوديسيوس » (ص ٩٢) .

يبقى الشكل الأخير من أشكال الإحالة ، وأعنى به إحالة النقد إلى النقد أو إحالة الفكر إلى الفكر . تحتل فكرة الكتابة وعلاقتها بالتأويل عند ديريدا مهاد الخطاب النقدى لكيليطو ، كما تحتل تشبيهات ديريدا وطريقته فى التعبير بالمجاز مساحة « لايستهان بها فى بنية الأسلوب النقدى لكيليطو .

بيد أن خطاب كيليطو النقدى يجيد ، على نحو مدهش ، إخفاء المصطلح أو إزاحته إلى هوامش الفصول، بعيداً عن المتن الأساس ، كما أنه خطاب ناعم خالص من الرطان . مرهف وشفاف ، وخال من كل ما يعوق الفكر الثاقب عن امتداده أو يوقف التأمل الصافى عن تدفقه .

٧ ـ المجازية :

يستعير الخطاب النقدى تشبيه العنوان بالثريا من ديريدا، فالعنوان « يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه» (ص ٢٨) . ولا يفوتنا أن الثريا صورة من صور الاستدارة، وأن ضوءها جدير أن يكشف عن وجه الغائب فى ليل المكان، ويبدد ما قد يعترى النص هنا أو هناك من عتمة أو التباس .

لعل تشبيه « الحريرى» أيضاً بالوارث الشقىّ من المجازات النافذة ، و «الوارث الشقى» عنوانٌ للفصل السابع من القسم الأول أى أنه يقوم كذلك مقام الثريّا فى إضاءته للعلاقة المعقّدة بين الأب (الهمذانى) والابن (الحريرى) . وهو يختزل فى الفاعل والصفة شخصية المؤلف بجميع أبعادها ، ويفسر كيف « صار الفرع أهم من الأصل وطمس القمر الشمس واحتل مرتبتها وصيّرها ظلاً له » (ص ٤٧) .

ويأتى تشبيه حكاية أبى زيد بالسراب، والربط بين شوب الدمع ووعد البرق ولمع السراب الكاذب (وكل ذلك مأخوذ مما أنشده أبو زيد للحارث عند وداعه) ، تدليلاً بليغاً على الظمأ إلى التعرُّف المحسوس ، وعقداً لأواصر الصلة الوثيقة بين سحر السرد ووجود مالا حقيقة له . إن السراب هو ما يرى فى نصف النهار من اشتداد الحر كالماء فى المفاوز يلصق بالأرض . وكان لابد للوهم الذى تجسّد فى عتمة الليل أن يتبدد بمقدم الشمس وأن يزول ؛ أن يفصح عن حقيقته الموجعة بحيث لا يعود صالحاً للنهل أو يمثل للعطشان رجاءً وأملاً. وينهض العنوان هنا للمرة الثانية (السرد والسراب) بدور الثريا ؛

فهو يفضح زيف الوجود المزعوم للأم والابن فيما يـؤكد حضور الإبداع الخلاق وحده مقروناً بصفة التهافت الأخلاقى .

يتسرب المجاز أيضاً فى نسيج الخطاب النقدى نفسه، فهماً وتحليلا وتأويلاً ، فيشى بشعرية اللغة التى تنشد ائتلاف المختلف ، وخَلْقَ الترابطات الخفية التى تعكس فى مرآتها تداعيات الوجود بما فيها من استبدالاتٍ فاعلة :

« لن تكتفى الشمس بطرد أبى زيد ، فهى ستقتص كذلك من الحارث بن همام الذى قضى ليلته يستمع إلى الخرافات والذى استسلم لفتنة القمر وخلابة الكلام » (ص٧٨) .

أو :

« أبو زيد هدية الليل المكفهر ، ورب هدية تكونٍ مسمومة. كانت الجماعة تستعد للنوم بعد غياب القمر وحلول الظلام ، وفجأة بزغ قمر جديد منزلته بالنسبة للقمر الأول ، منزلة هذا بالنسبة للشمس. أبو زيد بديل البديل » (ص ٤٣) .

إن الخيال يفكك المواد المتراكمة والمرتبة حسب قواعد موجودة فى الأعماق البعيدة للنفس ، ويخلق منها عالماً جديداً [٦] . والخطاب النقدى ، بوصفه إبداعاً على إبداع ، مفتوحٌ على هذه الجِدّة وعلى تلك الطزاجة.

المجاز يدحض اللغة العارية . وهو بذلك يقدّم الكلام بوصفه جسراً إلى المعنى العميق ، اللازب وراء السطح ، والخفى عن سهم البصر (المجاز فى اللغة المعبر ومجازة النهر جسره) . المجاز ، إذن ، وسيلة من وسائل انفتاح الخطاب النقدى على التأويل . وهو هنا لا يقابل إلا الحقيقة الظاهرية ، أما الحقيقة الداخلية فهو ينفذ إلى لحمتها وينصهر انصهاراً فى خفق شرايينها .

بعدان غائبان :

١ ـ الدلالة الإيقاعية للمقامة :

لم يفسِّرْ لنا الخطاب النقدى حرص المقامة على السجع وإن كان قد شرح لنا تناوب النثر والشعر فيها . والسجع الكلام المقفى . وهوقاسم مشترك بين المقامات جميعاً .

وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشى: لم تؤثر السجع على المنثور ؟ فقال: إن كلامى لوكنت لا أَمَلُ فيه إلاسماع الشاهد لقلَّ خلافى عليك، ولكنى أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقّ بالتقييد وبقلة التفلت » [٧] .

يتصل الأمر هنا بفاعلية القول ، وبقوة الحفظ والتذكر ؛ أى أن الإيقاع يثبت النص الشفاهى فى الذاكرة ؛ الإيقاع هو القلم والدواة ، والذاكرة هى الأوراق. الإيقاع ، إذن ، يحاكى الكتابة ويستعير دورها، ولكنه لا ينفيها بدليل أن الحريرى قد أودع مقاماته كتاباً، وأن أبا زيد قد أمر الحارث وصحبه أن يثبتوا ما رواه فى عجائب الاتفاق ، وأن يخلدوه بطون الأوراق .

كأن القول يصلح ، بفضلِ الإيقاع أيضاً ، للارتباط بالإرجاء والغياب « ولكنى أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر» .

ويقع عبء اختراق حاجز المسافة والزمن على كاهل سلسلة الرواة. وتسلسل الرواية الشفاهية عنصر من أهم العناصر التى تطبع الثقافة العربية القديمة بطابعها ، وتميزها عن غيرها .

هناك صورتان ، إذن ، لضمان بقاء النص : الإيقاع ، والكتابة . قد تكون الكتابة أكثر وفاءً وأمانةً ولكن الإيقاع الذى يعطى الشفاهة قوة تأثيرها وامتدادها

أكثر انتماءً إلى « المشاع » ؛ إلى بعد « التعددية» حيث تضفي كل ذات جزءاً من ذاتها على النص كما يحدث مثلاً في السيرة الشعبية .

وهنا تتضاءل قليلاً أو كثيراً قيمة «الأبوة» ويخفت قليلاً أو كثيراً حافز «التملك» .

وإذا كان السمر « مع رفقة غذوا بلبان البيان* وسحبوا على سحبان ذيل النسيان * ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يتحفظ منه* » فإن الثقة تصبح في غير حاجةٍ إلى سؤال .

بيد أن اجتماع الإيقاع والكتابة يؤكد ـ ربما ـ الرغبة المضاعفة لدى أبي زيد في إثبات أبوته التي ترمي إلى حفظ الابن من الضياع بمثل ما يؤكد الرغبة المضاعفة لدى الحريري في الشيء نفسه .

يعكس النثر الإيقاعي الذي تنبني عليه لغة المقامة كذلك مظهر الازدواج بين الشعر والنثر ، فهو يتنازل عن الوزن دون أن يتنازل عن القافية ، ويستعير من خطية النثر خيطاً ومن دائرية الشعر خيطاً آخر . ويشي مظهر الازدواج في المقامة عموماً بجوهر الازدواج بين الاتصال والانفصال ؛ الاتصال بشكل التجربة ومحتواها عن طريق التأليف والانفصال عن شكل التجربة ومحتواها من خلال الإسناد . وفي المقامة الحريرية خاصةً يجد ازدواج البنية مردوده أو معادله أو صداه في ازدواج المحاكاة / الإبداع . أما في المقامة الخامسة على وجه التحديد فهنالك ـ كما يشير كيليطو في أكثر من موضع ـ علامات ازدواج شتى تجمع بين الحريري وأبي زيد ، وبين أبي زيد وموجودات طبيعية أو كونية متعددة .

٢ ـ الحكاية داخل الحكاية :

أشار الخطاب النقدي إلى وجود مقامتين داخل المقامة الخامسة الكوفية : الأولى تعمد إلى المحاكاة ، والثانية تنهض على النسخ المستقلّ ، الأولى تفضي إلى اكتشاف الهوية ، والثانية تفضي إلى اكتشاف الخدعة .

بيد أن الخطاب النقدي لم يجاوز هذين التقابلين لكي يبسط لنا معنى آخر ؛ معني أن تنطوي الحكاية داخلها على حكاية .

إن دلالتي الحمل والولادة هنا دلالتان موحيتان ؛ فالحمل يعني التكوير والاستدارة ، أما الولادة فتعني حضور الغائب المنتظر .

للتضمين، إذن، بنية دائرية وظيفتها احتضان الحضور الخفي. وتنجز هذه البنية وظيفتها عندما تتم ولادة هذا الحضور . وهكذا « يؤدي كل شخص جديد إلى قصة جديدة » [٨]. الحارث يحكي حكايته مع أبي زيد ، وأبو زيد يحكي حكايتــه مع ابنه ، وابنه يحكي حكايته مع أمه .

وإذا كانت «كل قصة متضمنة صورة للقصة المتضمنة التي تسبقها مباشرة، وصورة للقصة الكبيرة المجردة في آن »[٩]، فإن بوسعنا أن نبدأ من ذيل المقامة فنقول إن النكوص (هروب الأب) صورة للوجدان اليتيم (فقدان الابن لابيه)، وإن الوجدان اليتيم صورة للغربة والرحيل (خروج ابن السبيل على وجهه في الأرض)، وإن الغربة والرحيل كليهما صورة للرغبة في الراحة العابرة أو الاستقرار المؤقت (جنوح ابن السبيل للحارث وصحبه). كما يظل بوسعنا القول إن كل موضوعة من هذه الموضوعات: الهروب، والفقدان، والتشرد في الأرض، والرغبة في الاستقرار العابر، ليست سوى صورة للموضوعة الأكبر: موضوعة التحايل على الحياة من خلال الحكي.

وإذا عرفنا أن «التشرد في الأرض»و«الرغبة في الاستقرار العابر» هما الموضوعتان اللتان تنتميان إلى فلك الحقيقة، وأن الهروب والفقدان موضوعتان كاذبتان تنتميان إلى فَلَك الوهم والخداع، فلن نتردد في عدّ التضمين الذي تمنحه هذه المقامة ثلاث مراتب أو ثلاث طبقات تقنية تكشف ـ في جوهرها ـ عن مفارقة الوجود نفسه؛ الوجود الذي يمثل وحدة تظهر فيها الحقيقة بمظهر الزيف، ويظهر فيها الزيف بمظهر الحقيقة.

هنا يصبح الحارث بن همام ـ بمعنى من المعانى ـ صورة لأبى زيد السروجى فيما يصبح أبوزيد السروجى صورة للحارث بن همام (لابد أن نلحظ أن الحارث يخدع نفسه حين ينطلى عليه كذب أبى زيد الذى سبق أن التقاه وتعرّف عليه أكثر من مرة). ومما لا شك فيه كذلك أن كليهما معاً صورة مزدوجة للحريرى نفسه؛ ذلك المتكلم الفعلى الوحيد كما يقول لنا عبد الفتاح كيليطو، فى الفصل التاسع من القسم الثانى من الكتاب.

الهوامش:

(١) عاطف جوده نصر؛ **النص الشعرى ومشكلات التفسير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧٧.

(٢) Elizabeth wright, **Psychoanalytic Criticism, Theory In Practice**, Methuen, London and New york, 1987, P. 173.

(٣) كارل يوستاف يونج وآخرون ، **الإنسان ورموزه** ، ت : سمير على ، الجمهورية العراقية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٤ ، ص ٣٨٢ .

(٤) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ت : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٠٩.

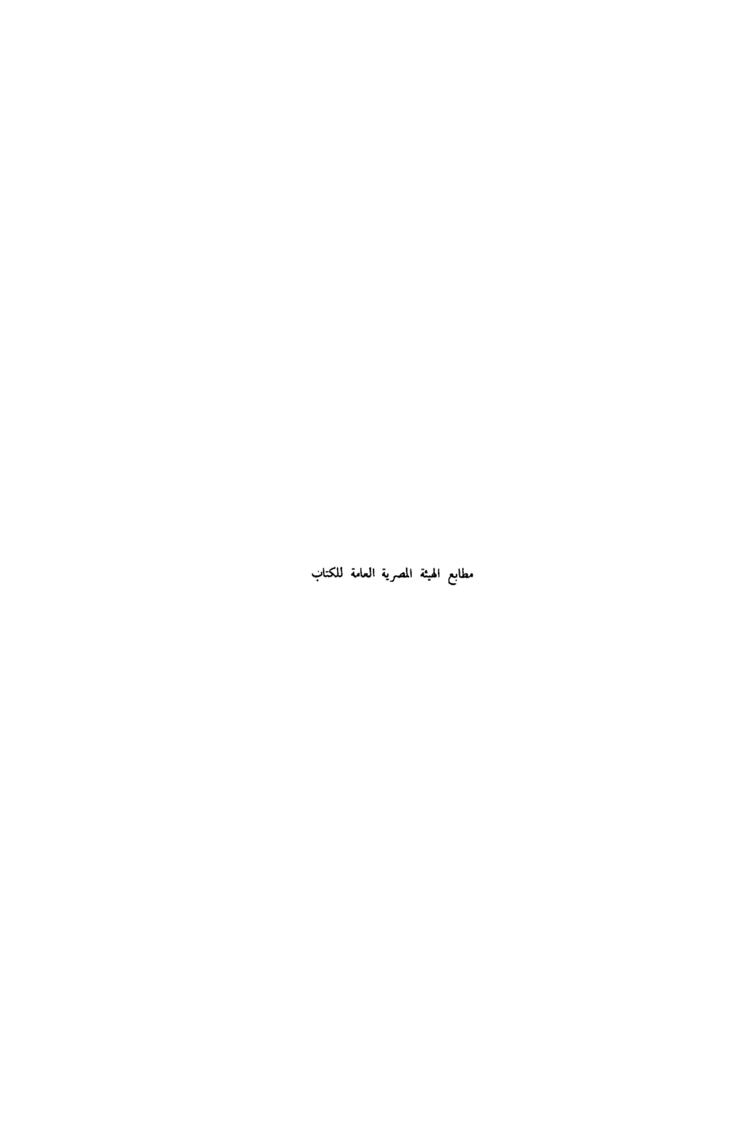
(٥) د . سى . ميوميك ، **المفارقة** ، موسوعة المصطلح النقدى ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٥ .

(٦) فرانسوا مورو ، البلاغة : **المدخل لدراسة الصور البيانية** ، ت : الولى محمد وجرير عائشة ، منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٢، ص ٦٥ .

(٧) أحمد مطلوب ، **معجم النقد العربى القديم** ، جـ ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١٦٣ .

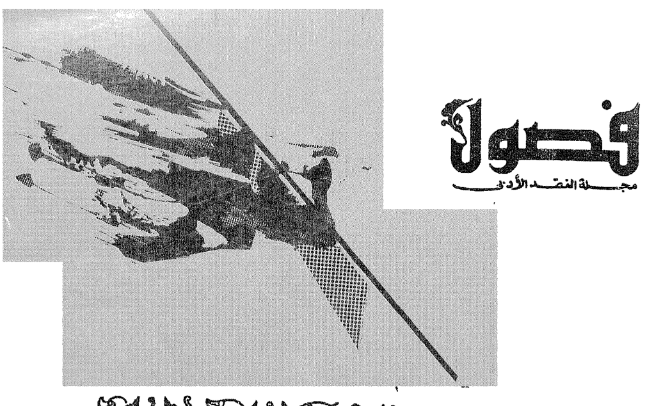
(٨) تزيفيتان تودوروف ، **مفهوم الأدب** ، ت : محمد منذر عياش ، دار الذاكرة ، سورية ،. ١٩٩٠ ، ص ١٣٩ .

(٩) السابق نفسه ، ص ١٤٢ .



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجلة النقد الأدبي



ألف ليلة وليلة

(الجزء الأول)



المجلد الثاني عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٤

هذا العدد مهدى إلى سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة .



المجلد
الثانى عشر
العدد الرابع

شتاء ١٩٩٤



(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيرى

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته
فاطمة قنديل
وليد منير

سكرتارية: آمال صلاح
صالح راشد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧ دينار ـ السعودية ٢٧ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٨٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٦٦ بيزة ـ العراق ٢ دينار لبنان ٢٦٦٧ ليرة ـ البحرين ٢٦٦٧ فلس ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢٠٠٠ فلس ـ قطر ٢٧ ريال ـ غزة ٢٦٦ سنت ـ تونس ٤٥٣٣ مليم ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

٢٠٠ قرش

ألف ليلة وليلة



هــذا العــدد

مــهــدى إلــى ســهــير الــقلمــاوى

رائــدة دراســات ألــف ليلــة وليلــة



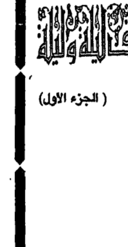
ألف ليلة وليلة

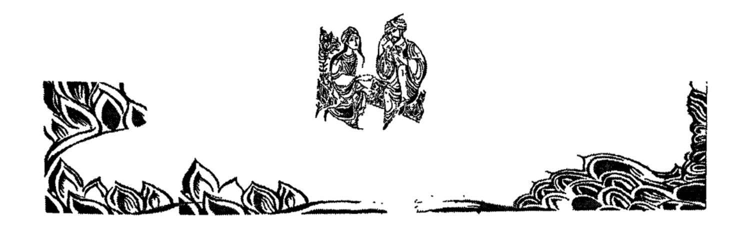
(الجزء الأول)

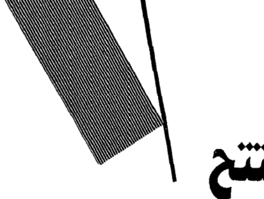
المجلد الثانى عشر
العدد الرابع
شتاء ١٩٩٤

• فى هذا العدد :




ألف ليلة وليلة
(الجزء الأول)





مفتتح

تحية
إلى أستاذتنا سهير القلماوى

لا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها ألف ليلة وليلة. ولا أتمثل، الآن، تفاصيل الرعشة الأولى التى سرت فى جسدى وأنا أتابع، مبهوراً ، تقلب الحظوظ بالأبطال، وتحولات المكان والزمان، وتبدل المصائر والأقدار، واندفاعة الأبطال فى اكتشاف المكان، الارتحال فى البر والبحر، انقلاب التراتب المعتاد بين السوقة والملوك، بين السادة والعبيد، الأثرياء والفقراء، دنيا الحب والعفاريت والشياطين والمردة والعماليق، الطيران المحلق فى الأفق اللانهائى الممتد للكون، السحرة وذوى الكرامات والبصيرة، الجنس والغوص فى المناطق المحرمة، فرحة الذكر بالأنثى وفرحة الأنثى بالذكر؛ المدن التى تتنقل بينها العين مندهشة، فرحة، هائمة، مهوّسة بالشوارع والطرقات والأزقة والحانات والخانات والأسواق والبيمارستانات، دسائس القصور ومؤامرات الطامعين فى الحكم، العلاقات المعقدة بين العرب وكل أجناس الأمم، الجوارى المغنيات والجوارى العالمات، الجارية «تودد»؛ الصورة الأخرى من شهرزاد، شهرزاد التى تنال حريتها بالقص، وتبدع عالمها بالحكى، وتعكس التراتب بين الذكر والأنثى بواسطة الخيال. التعارضات الدائمة بين الذكور والإناث، الأخيار والأشرار، الملوك والصعاليك، العرب والعجم، الشعر والنثر، العلم والخرافة، العقل والقلب، الجسد والروح، قوة المادة وحكمة العقل، ارتحالات المكان ورغبة اكتشافه التى توازى تجوال العقل وتلهبه فى اكتساب المعرفة. والسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.

من الذى يستطيع أن يسترجع تفاصيل الرعشة الأولى للقائه الأول بـ (ألف ليلة). إنها ذكرى تستقر فى اللاوعى، نائية فى المكان، نائية فى الزمان، مغلفة بضباب الطفولة، خيالات مطلع الصبا، أحلام أول الشباب، فورة العقل والجنس معا، وكلاهما يتفتح كالزهرة، أو يتفجر كالبرعم.



كنا صغاراً وقت أن تخلقت فينا هذه الذكرى، وتجسدت معرفتها التى خطونا بها خطوتنا الأولى، فى سحر الاكتشاف، فى مطلع الوعى، عتبة الإدراك، اللحظة التى علمتنا كيف نكتشف العالم بالقراءة التى كنا قد تعلمنا حروفها، وأخذنا نفتح بها مغاليق المجهول، ونحلّق بها تحت راية الخيال، فى اللحظات التى نختلسها، بعيدا عن الرقباء، حالمين، راغبين، متوترين، قلقين، مؤرقين،

متلهفين على معرفة ما يجرى، وماذا يقع، وماذا سوف يحدث، وما مصير الخير فى صراعه مع الشر، ومصير القص فى تهذيبه براثن القوة الغاشمة.

وكانت ألف ليلة غيمة تتشكل فى مئات الأشكال، طوال رحلة الصبا، تتخذ فى كل حال هيئة جديدة، ولا يكف حضورها، فى وعينا، عن التحول والتبدل، بفعل سحر القراءة وسر فعل الكتابة. حملتنا حكاياتها من هدأة النهر إلى رحابة البحر، ألقت بنا فى جداول أرض الغرابة، فرقتنا بين طرقات السلامة والندامة، جمعتنا فى ديار لم تطأها قدم، وطارت بنا فوق مدائن النحاس ومدائن الحجر. ولكن، كان لابد لدوامات الوهم أن تتكسر على شواطئ النهى ، وأن يبدأ مسار آخر للتعرف، مسار يفارق بكارة الدهشة المسحورة، براءة التلهف الغض، إلى نضج التأمل، وهدأة العقل النقدى.

وكانت سهير القلماوى بداية هذا المسار. بفضلها انتقلت ألف ليلة من منطقة السحر إلى منطقة العلم فى وعينا، من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الدراسة فى تكويننا، من أفق التسلية الغامضة المدهشة إلى أفق اكتشاف الدلالة العلائقية فى طموحنا. كانت دراستها عن ألف ليلة وليلة باباً مفتوحا يفضى بنا إلى ما لم نكن نعرفه من قبل عن الليالى، ما لم نكن نلتفت إليه فى مجلداتها الأربعة التى وجدناها فى منازلنا، وكانت هناك من قبل أن نولد. وأدركنا لأول مرة أن هذا الكتاب الغامض الغريب الذى ورثناه تحفة أدبية معجزة، تتهافت الدنيا كلها على الاستمتاع بها، واستلهامها وتوظيفها ودراستها. وبدأنا نسمع عن رحلة ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب، وندرك الكيفية التى تم بها تأليف هذا الكتاب، ونتعرف صوت العقل التحليلى، وهو يمارس تشريحه فى الكتاب، ويرجعه إلى عناصره التكوينية، تمهيدا لاكتشاف علاقاته التى تصنع دلالاته. هكذا، أدركنا معنى الخوارق فى ألف ليلة، وأبعاد الموضوعات الدينية والخلقية، ورمزية الحيوان وعالمه، ومستويات الحياة الاجتماعية. وتنقلنا ما بين طرائق معالجة الموضوعات التاريخية والموضوعات التعليمية، وتوقفنا طويلا عند صور المرأة فى الليالى.

وما أن انتهت رحلتنا الجديدة مع سهير القلماوى التى ارتحلت بنا، فى عوالم جديدة، حتى أصبح لألف ليلة أوجه مغايرة فى وعينا، وأصبح لوعينا أفق مغاير لم يكن له من قبل. ودخلنا دنيا العلم دون أن نتخلى عن راية الخيال، وتعلمنا طرائق الدرس دون أن نفارق لذة الاكتشاف، وتلونا أبجدية المنهج دون أن تفارقنا لهفة انتظار ما يمكن أن يحدث أو يكون.



أذكر أننى كنت فى السنة الثانية من سنوات المدرسة الثانوية حين عثرت على كتاب سهير القلماوى فى مكتبة المدرسة. جذبنى إليه العنوان ففتحته، ووجدت الكتاب مهدى إلى طه حسين الذى كانت قد شدتنى إليه «الأيام»، وألقت بى أسيراً فى عوالمه، ولاأزال. ووجدت طه حسين يقدم تلميذته (فى الكتاب الذى نشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٥٩) بقوله:

«هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة. وبراعتها تأتى من مؤلفتها أولا فهى السيدة سهير القلماوى، وما أظن

الناس فى حاجة إلى أن تعرف إليهم سهير القلماوى، فهى قد عرفت نفسها إليهم بأحاديث جدتى، وبما نشرت فى الصحف من فصول، وبما تحدثت إليهم به فى الراديو من مختلف الحديث، وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها، من قبل ذلك ومن وراء ذلك، بجدها فى الدرس ودقتها فى البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم. والحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلا شديدا إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتسمع منهم وتتحدث إليهم، وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءاً من أدق أجزائه، وأشقها وأشدها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة» . لم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشيء من التوفيق فى درسه. فسافرت إلى فرنسا وإنجلترا ولقيت فيهما من لقيت من الأساتذة المستشرقين، واختلفت إلى دروسهم واسترشدت بهم فى بحثها، وزارت المكتبات وجمعت لنفسها من هذا كله قدراً صالحاً من العلم. ثم عادت إلى مصر فلم ترح ولم تسترح، وإنما مضت فى درسها لألف ليلة وليلة، جادة إلى أقصى حدود الجد، موفقة فى هذا الدرس إلى أبعد غايات التوفيق الممكنة، حتى أتمت هذا الكتاب وقدمته إلى كلية الآداب، ودافعت أمام لجنة الامتحان عن آرائها فيه، وعما اصطنعت من مناهج البحث، دفاعاً عرفته لها اللجنة حين ميزت رسالتها تمييزاً.

ثم تأتى البراعة فى هذه الرسالة من موضوعها، فهو ألف ليلة. هذا الكتاب الذى خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قروناً طوالا، والذى نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسلية، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسلية، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب» .



كانت هذه الكلمات بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعى. ألف ليلة وليلة التى ارتبطت بغيمة الخيال وأحلام الطفولة، تهبط إلى أرض العلم وتستقر فى ساحة العلماء. تصبح موضوعا للدرس. تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا. تكتب عنها مئات الدراسات بلغات العلوم الحديثة. يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج. تصبح

مجالا من مجالات دنيا غريبة، تشغل العلماء والباحثين، اسمها «الأدب الشعبى». تأتلف حدائقها المهجورة المتنافرة المتناثرة فى علاقات جديدة، نتعرف معها معنى النقد الاجتماعى ودلالة الاتجاه الدينى ورمزية الشخوص ومستويات الحوار، جنبا إلى جنب مذاهب القصاص فى تصوير ما يصورون من الأغراض، وما يتكشف عنه ذلك من مغزى فى التاريخ الأدبى الذى يتصل بالحياة الشعبية.

واختفت صورة شهرزاد القديمة. حلت محلها صورة سهير القلماوى أستاذتى التى لم أكن تعرفت شخصها، أو حتى رسمها، فى تلك السنة التى مر عليها أكثر من ثلاثين عاما. وحين لقيت سهير القلماوى ، وتتلمذت عليها ، وأخذت عنها ، وجدت لشهرزاد القديمة شبيهة محدثة. وأخذت أعى، شيئا فشيئا ، حقيقة شهرزاد التى تصفها الليالى بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، والتى قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء. تحولت المسلّية القديمة، الساحرة العتيقة، إلى عالمة، باحثة، شبيهتها القديمة ـ فى الليالى ـ الجارية تودد، وشبيهتها المحدثة ـ فى الكشف عن سر الليالى ـ سهير القلماوى. ولفتت انتباهى كلمات طه حسين التى يصف بها سهير القلماوى مرة أخرى. كان يشير إلى حسها الدقيق، وذوقها الرقيق، ومزاجها المعتدل، وطبعها المصفى فى الدرس. ولذلك، جاءت دراستها عن ألف ليلة مشوقة إلى الكتاب مرغبة فيه، فأظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر؛ بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها، فتقرأ ألف ليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعا، وتنال المتعة والمعرفة فى آن. أما الجد، فيرتبط بالتحليل الذى يعتمد على العقل، ويساير أدق مناهج البحث وأحدثها فى ذاك الزمان. وأما المعرفة، فتعتمد على ما يتاح للقارئ أن يعلمه عما لم يكن يعلمه من جوانب قد تصوّر أنه يعلمها.

ولم أكن الوحيد الذى قادته سهير القلماوى إلى آفاق جديدة من الوعى بكتاب ألف ليلة. إن جيلى كله يدين لها بذلك. ويدين لها كل الذين تعلموا منها، سواء من جيلها أو الأجيال اللاحقة، معنى أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين، وحلم أن ينطلق العقل المنهجى فى اكتشاف مناطق من ألف ليلة تظل فى حاجة إلى الكشف.

والمسافة بين ما كتبته سهير القلماوى فى مطلع الأربعينيات وما كتبته حفيدات وأحفاد لها فى هذا العدد جد كبيرة؛ إنها المسافة التى قطعتها ألف ليلة فى رحلة الدرس المنهجى العربى والعالمى على السواء. البداية فى هذه الرحلة هى رسالة سهير القلماوى التى فرغت منها منذ أكثر من نصف قرن، أو قل منذ ثلاثة وخمسين عاما على وجه التحديد ، والتى انطوت على الملامح المنهجية الغالبة على طرائق أساتذتها الذين أخذت عنهم فى ذاك الزمان ، والذين تعلمت منهم إجراءات المنهج التاريخى، وآليات التحليل الفيلولوجى، وعمليات الدراسة المقارنة، وكيفيات التحليل النصى الذى يركز على وحدة الموضوعات. والنهاية التى يشهدها هذا العدد ماثلة فى تعدد المناهج، تنوع العمليات، مغايرة الإجراءات، اختلاف المناظير، تباين زوايا التناول. هذه النهاية تشهد الثمار الأخيرة للتحليل النفسى والتحليل الاجتماعى والتحليل التاريخى، وتجاور البنيوية والتفكيك



والسميوطيقا والهرمنيوطيقا ، تعدد لغات الحداثة وما بعد الحداثة، ظاهرة الباحثة والباحث اللذين ينتميان إلى العربية ويكتبان بالفرنسية أو الإنجليزية، لأنهما قد أصبحا عنصراً فاعلاً فى المشهد النقدى العالمى. لكن هذه النهاية الزمنية بداية بأكثر من معنى، ذلك لأنها تفتح الطريق إلى ما بعدها، وتطرح من الأسئلة ما ينتظر الإجابة عنه، وتقيم حوارا بين الأجيال والمناهج والتيارات الفكرية يتطلب المزيد من التواصل.

المسافة شاسعة، بالقطع، بين بداية عمل الأستاذة الرائدة التى ردها أستاذها طه حسين عن اقتحام عالم ألف ليلة وليلة بعد الليسانس، وأمهلها إلى أن تحصل على الماجستير، وما يحدث الآن، وما نشهده من إقبال لافت على دراسة ألف ليلة وليلة، فى كل مكان، وبمختلف اللغات. إنها المسافة بين البداية التى تمهد الطريق والوضع الحالى الذى اتسع فيه هذا الطريق، وتفرع وتعدد، وتحول إلى عشرات من الطرق الممهدة التى تفضى إلى طرق أخرى غيرها. لكن البداية تظل دائما علامة، إنجازاً، حدثاً يشار إليه على سبيل التذكرة والتكريم والعرفان والتقدير.

وحين نشير إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» لأستاذتنا سهير القلماوى، فإننا نشير إلى ذلك كله، ونبدأ منها ونعود إليها، بوصفها الرائدة التى لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التى تتنافس كلها فى جدة المنهج وتعدد المنظور، والتى تشترك كلها فى التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها دراسة أستاذتنا سهير القلماوى.

ولا جناح علينا لو قلنا للأجيال الجديدة من أبنائنا إن أستاذتنا سهير القلماوى (ولدت فى العشرين من يوليو ١٩١١ بحى العباسية ـ القاهرة) دخلت الجامعة عام ١٩٢٩، وتخرجت فى مايو ١٩٣٣، ونالت الليسانس بتقدير ممتاز، وحصلت على درجة الماجستير فى أبريل ١٩٣٧، وسافرت إلى فرنسا لتدرس فى السوربون وتفيد من المناهج الحديثة فى دراسة ألف ليلة، وعادت من باريس فى سبتمبر عام ١٩٣٩، وناقشت رسالتها عن ألف ليلة التى منحت لأجلها درجة الدكتوراه برتبة الشرف الممتازة فى يونيو عام ١٩٤١. وقد نالت الرسالة الجائزة الأولى فى أول مسابقة للمجمع اللغوى المصرى (مجمع اللغة العربية).



وكانت سهير القلماوى أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية فى الآداب، وأول أستاذة فى قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضا دولياً للكتاب فى مصر عام ١٩٦٧، وأول من استهل الأنشطة الثقافية فى هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «المحاكاة فى الأدب»، «فى النقد الأدبى»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتى كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتى»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة إيون»، «عزيزتى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التى لم تجمع فى كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التى جعلتها واحدة من

مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى ـ كل ذلك يجعل منها مجلى آخر من شهرزاد التى قرأت الكتب والتواريخ وجمعت إلى المعرفة بالإبداع المعرفة بشؤون الثقافة والمجتمع.

هل كان مصادفة أن تنجذب سهير القلماوى إلى دراسة ألف ليلة بعد تخرجها مباشرة؟ هل كانت تريد أن تعيد سيرة شهرزاد فتنقل من حولها إلى أفق جديد من المعرفة؟ أم كانت تبحث عن تجسيد جديد لدلالة شهرزاد التى انتصرت بعقلها على القوة المادية الغاشمة لسلطان الرجل، فكان انتصارها رمزا مجددا لتحرر المرأة؟ هل كانت تبحث عن اختيار تؤكد به حضور بلاغة المقموعين فى الثقافة العربية، وتضع الأدب الهامشى الذى أبدعه الشعب فى صدارة المشهد، وفى مقدمة أوليات البحث المنهجى؟ هل كانت تستعيد ما فعله أستاذها طه حسين، حين استبدل بالنقل العقل، وبالتصديق الشك، وبالرواية الدراية، ففتح أبواب العلم الحديثة على مصراعيها ليدخل منها قسم اللغة العربية الذى ينتمى إليه؟

لقد اختارت طريق أستاذها الذى يؤثر الجديد على القديم، واقتحام الأفق المغلق على السير فى الطرقات الممهدة. واختارت طريق أستاذها فى أن تنقل السر إلى تلامذتها الذين عاملتهم ـ ولاتزال ـ بوصفهم أبناءها، دون تفرقة بين ذكر وأنثى، ودفعتهم إلى أن يضيفوا إلى ما أنجزت، وأن يصلوا إلى أبعد مما وصلت إليه، وعلمتهم أن ذلك لا يتحقق إلا بأن يكونوا أنفسهم، بعيداً عن التقليد والاتّباع، تقليد الأستاذ ـ الأستاذة، أو اتّباع غيرهما، وأن يصدروا عن دافعهم الخلاق فى الإبداع الذاتى، وأن يحترموا اختلافهم، وتعدد اجتهاداتهم، وأن يبدأوا من ذلك بوصفه الشرط الأول لاكتشاف أسرار ليالى الدنيا كلها، وليس ليالى ألف ليلة وحدها.

ولأن أغلب الذين يشاركون فى هذا العدد من تلامذة سهير القلماوى، ويدينون لها بالفضل، بوصفها الرائدة والأستاذة، فإنهم يهدون بحوثهم إليها. أما أسرة تحرير هذه المجلة، فإنها اختارت موضوع ألف ليلة محورا لهذا العدد، تأكيدا للمعانى والقيم التى علمتنا إياها سهير القلماوى، وتحية لها. وقد أفرحنا أن كل الذين نقلنا إليهم رغبتنا فى تكريم أستاذتنا قد استجابوا إلينا إلى الدرجة التى تضخم معها العدد فأصبح جزئين.

وإذا كنت أشكر، شخصيا، كل الذين أسهموا معنا فى هذا العدد، والذين طلبوا ترجمة بحوثهم، والذين سمحوا لنا بترجمة ما كتبوا، والذين أعانونا فى الحصول على بعض الدراسات التى قمنا بترجمتها ، فإننى أعبر عن كل تلامذة سهير القلماوى وأحبائها ، حين أقدم هذا الجهد كله تحية عرفان إلى أستاذتنا التى ندين لها بالكثير. وأقول لأستاذتى، فى النهاية، شكرا على ما تعلمناه منك يا وريثة شهرزاد التى قرأت ودرست، فكانت طليعة ورمزاً، معلمة ورائدة، معنى وقيمة.



تلميذك
رئيس التحرير

عن ألف ليلة وليلة !

أحمد كمال زكى*

(١)

سأحاول فى هذه الدراسة أن أقف عند الجانب التاريخى لكتاب (ألف ليلة وليلة). وذلك بغض النظر عما كتبه فيه أو حوله عدد كبير من المستشرقين تولّت سهير القلماوى منذ أربعة عقود تقريبا مناقشتهم وتفنيد ما رأته مجافيا للحقيقة أو فيه ما فيه من الشطط ، وبغض النظر أيضا عن أن ثمة من يعزلون التاريخ الأدبى عن النصّ بحجة أن معالجته نقديا يجب أن تكون سكونية Static فيتعذر من هنا جعلها متمشية مع رأى نقبله ، وخلاصته أن (الليالى) كانت تتنامى عبر العصور ، وأنّ حكاياتها التى تغيّرت أو زيد فيها لاتصادرها التاريخية من حيث إنها معالجة خارجية ولا تحتاج فى هذه المعالجة إلى أن تربطها بأية حقائق محايدة أو شبه محايدة ، ولا كذلك إلى معارف مؤكدة عن أشخاص بأعيانهم : الجارية تودد ـ مثلا ـ أو الأصمعى أو هارون الرشيد أو حتى السندباد الحكيم والملك سليمان ، بجانب أنّ تواريخ بعض الأحداث التى ذكرت تختلف من نسخة كتاب (الليالى) فى مصر عن نسخة أخرى طبعت فى دمشق أو فى بغداد [١].

وبالمثل ، تختلف قصص الكتاب بما تتضمنه كلّ قصة من أسماء أشخاص ومواطن ووقائع من طبعة إلى طبعة أخرى ، مما يثير الشك أو يوقع فى اللبس . وعبثا يمكن ترجيح حدث على حدث ، أو تاريخ على تاريخ ، وبخاصة أننا لا نمتلك «النسخة الأم» سواء أكانت عربية ـ كالتى رأى صورة منها أو رآها هى نفسها ابن النديم (المتوفى فى سنة ١٠٤٧/٤٣٨) ـ على ما سنبيّن ـ أو هندية أو هندية منقولة إلى البهلوية . وفى تصوّرى أن من المعجزات عثورنا على هذه النسخة ، لأنها لم توجد كاملة فى كتاب حفظه لنا التراث وعرفنا من ناقله سواء عاش أيام أبى جعفر المنصور فى القرن الثانى الهجرى أو أيام المستعين بالله فى القرن الثالث.

(*) أستاذ النقد والأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس .

على أن ابن النديم ترك انطباعاً فى حركة التأليف والترجمة أن تداول (ألف ليلة) أو (هزار أفسانه) لم يكن من الاتساع بحيث يصير صاحبه مرموقا . وكانت عبارة هذا المصنّف العظيم عن هزار أفسانه بصورته العربية التى صنف فى معناها ما يشبهها ، تدل على أنه وصل إليه محرفا ، فقد قال «تناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه» (٢).

ومسألة التهذيب والتنميق مجرّد جانب من جوانب «تصنيع الكتاب» حتى وصل إلينا بعد أن طالته المطبعة أخيراً لتثبته على هيئة مجموعة من القصص المتداخل بعضها فى بعض ، وعلى نحوٍ لم يغمط حق الأجيال التى تداولت تصنيعه !

ولقد اقترن هذا التصنيع بظاهرة شاعت منذ شعَر المؤلفون الأوائل بأن العقبات التى تعوق الكُتّاب فى البصرة والكوفة أولا ثم فى بغداد بعد أن أنشئت ، عن ترويجه لا تُذلّل إلا بعملية النّحل . ويعنى النّحل ـ بإيجاز ـ أن يوضع الكتاب ثم ينسبه واضعه إلى أحد المشهورين الأوائل . وفى هذا المقام يطالعنا الجاحظ فى إحدى رسائله بقوله :

«وإنى ربما ألّفت الكتاب المحكم المتقن فى الدين والفقه والرسائل والسيرة والخطب .. وأنسبه إلى نفسى فيتواطأ على الطعن فيه جماعة من أهل العلم بالحسد المركب فيهم وهم يعرفون براعته ونصاعته ... وربما ألّفت الكتاب الذى هو دونه فى معانيه وألفاظه فأترجمه باسم غيرى ، وأحيله على من تقدمنى عصره مثل ابن المقفع والخليل وسلم صاحب بيت الحكمة ويحيى بن خالد والعتّابى ومن أشبه هؤلاء من مؤلفى الكتب ، فيأتينى أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون ... لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته علىّ ، ويكتبونه بخطوطهم ، ويصيرونه إماماً يقتدون به» (٣).

ووضع ابن المقفع[٤] (المتوفى سنة ١٤٢/٧٥٩) مما كان يردّده أهل البصرة عربا وفرساً وهنوداً الكثير من حكايات الحيوان الرمزية وضمها إلى (كليلة ودمنة) على أنها من خرافات الهند . وشكّك فى ذلك بعض الأولين، إلى حد أن ابن خلكان فى وفياته أبى إلا أن يكون الكتاب كلّه من تأليفه . ونقل عبد الوهاب عزّام عبارة أخرى له تقول:

«وقيل إنه لم يضعه ، وإنما كان فارسيا فنقله إلى العربية ، وإن كان الكلام الذى فى أول هذا الكتاب من كلامه» (٤).

ولعلنا نعود إلى ذلك فى قابل ، وتبقى (الليالى) فى مجلداتها الأربعة المطبوعة محتاجة إلى المناقشات التاريخية بقدر ما هى محتاجة إلى المناقشات الموضوعية التى طرحتها حكاياتها ، وهذه وصفت بأنها ذات الحوادث العجيبة والوقائع الغريبة . واللافت أن من يذهب منا إلى رفضها للسخف «الهائل» المستشرى فيها، يجد المصادرات العنيفة التى صدر عنها الأوربيون وهم مأخوذون بها ، حتى لقد احتشدوا لترجمتها . وإلى عصر صدور (تراث الإسلام) جاوزت ترجمات (الليالى) فى أوروبا الثلاثمائة ، منها ثلاثون بالفرنسية (٥) ومثلها بالإنجليزية ، وصارت أحد مكوّنات الرومانسية التى أخذ بها البورجوازيون قبل أن تصبح مذهبا فلسفيا ، ويستجيب أدبها لهذه الفلسفة ، أو فلنقل أدقّ ما يمثلها عاطفيا .

غير أن هذا لا يعنينا فى هذه الدراسة ، وإنما يعنينا أن وصول كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى أوروبا وترجمته صادفا «ذوقا» عاما سداه ولحمته رفض العقل الكلاسيكى ، وقبول ما يمكن تسميته بالخروج على

المألوف . وليس كـ (الليالى العربية Arabian Nights) ـ كما سماها الإنجليز ـ ما يتفق وهذا الذوق العام.

واللافت أن ذلك الوصول قوبل بمثل ما قوبلت به (الليالى) من وضع ونحل وخيانة للنص لدى الناطقين بالعربية . وكان أنطوان جالان Galland الفرنسى أول من فتح الباب للوضع والنَّحْل منذ بدأ بترجمتها عام ١٧٠٤ مغيِّراً فيها ومضيفا إليها وحاذفاً منها . وأشهر ما أضافه قصص السندباد التى عثر عليها وحدها ـ كما تقول سهير القلماوى ـ وعدة قصص أخرى لا توجد فى المجلدات العربية ، ولكن قصها عليه حنا المارونى [٦] .

ورواجُ ترجمته وطَبْعُها مرات على نحو يشهد بإعجاب أوروبا بها مع استمرار انتشارها خارج حدودها حتى أوائل القرن التاسع عشر لم يكن ليثير السؤال: أترى يشين (الليالى) ـ حتى عند أصحابها العرب ـ هذا الصنيع ؟

لا نظن ...

بل هو مؤشر إلى قدرة (الليالى) على إثارة الخيال الذى يتعامل معها . وقد عمل الخيال العربى فى الليالى الهندية ـ إذا صح أنها ترجمت إلى العربية بوساطة البهلوية ـ ما عمله الخيال الأوروبى تماماً فى النقل عن العربية . كلاهما تصرّف وحرّف ، وهذا يعنى أنه أبدع . وعلى مؤرخ الأدب هنا وهناك أن يسجّل ذلك ، ثم باعتبارة ناقدا فى الوقت نفسه يجاوز أزمنة الحكايات إلى ما استقرت عليه مؤخراً ، سيحكم ـ فى تصوّرنا ـ بأنها كثيرة الغناء !

والحقيقة أن الفولكلوريين يفتحون صدورهم للتحريف أو للكذابين الوضّاعين باعتبار أن «نتاجهم» ضرب من الإبداع المرغوب فيه . وأما المتحذلقون المترفعون فيلوحون بالرفض ، وإذن ليس مقبولا عندهم كتاب (ألف ليلة وليلة) الغثّ بارد الحديث فى وصف ابن النديم له بعد أن رآه كاملا بين يديه [٧] .

وكان قد سبقه أبو الحسن المسعودى المتوفى سنة ٩٥٧/٣٤٦م ـ وهو مؤرخ أساساً ـ إلى الكتاب ، وكاد أن يثنى عليه برغم أنه ضرب به المثل على الخرافات المصنوعة والأخبار الموضوعة «المنقولة إلينا والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا ، مثل كتاب أفسان ..... ويقال له أفسانه ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة» ، ثم ذكر عدة كتب منها كتاب الوزراء وشماس [٨] وكتاب السندباد فى هذا المعنى كما يقول [٩] .

ويحكى المسعودى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) يتضمن خبر الملك والوزير وابنته شهر زاد كما لو كان من الأخبار التى يدخلها الفساد إما عن طريق النقل ـ أى الترجمة ـ وإما لأنها من صنعة القصّاص!

ولعلّ هذا هو ما حدا بالمستشرق الفرنسى دى ساسى ـ أحد من رعى رفاعة الطهطاوى فى باريس ـ إلى اعتباره كتابا منحولا ، وليس هناك ما يدلّ علي أنه مترجم من الفارسية . وقد عقّب عليه فون هامر المستشرق النمساوى سنة ١٨٢٣ بما يفيد أنه منحاز إلى المسعودى، ويؤكد أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عربّى إسلامى . ودعم رأيه المستشرق الإنجليزى إدوارد لين Lane الذى ترجم (الليالى) مرات ـ مستعينا فى إحداها بطبعة بولاق [١٠] ـ على أساس أنها لمؤلف واحد وضعها بين سنتى ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد .

إن تلك المتابعة لطبعات (ألف ليلة وليلة) عربيا وعالميا ـ وقد استوفاها سوانا فى إحصاءاتهم ودراساتهم الجادة ـ بقدر ما تشير إلى عالمية الكتاب الذى اشترك فى صنع صورته الأخيرة عدة من شعوب الأرض ، تدل على الخصوصية العربية فى بناء القصة والحكاية الخرافية بالتحديد . وتتجلى لنا هذه الخصوصية أولا فى حسن «عَربنة» ما ينسب للشعوب الأخرى من خرافات ، حتى لتصبح عندهم كما لو كانت من إبداعهم . كما تتجلى

ـ ثانيا ـ فى دقة تصوير حياتهم الخاصة فى القصور والخصاص . وفى مجالس العلم ومجالس اللهو وبين الملوك والدهماء ومع الفرسان والشطار ، منذ تحدث عنها المسعودى وإلى عصر جالان ولين وليتمان . وأخيراً تتجلى فى إحكام الصلة بين أساليب التفكير والحلم ، فى الجانب الأول نرى الحكمة والأداء النثرى الذى يسهل فهمه وإن احتاج إلى السجع أحيانا ، وفى الجانب الثانى نرانا خارج حدود العالم ونسمع إلى إنشاد الشعر المطرد ظهوره فى بنية الحكاية [(١١)].

(٢)

وربما كان آخر تقييم لـ (الليالى) أو لبعضها الدراسة التى كتبها ميكيل Miquel الفرنسى حول ترجمته حكاية «غريب وعجيب» . وباستثناء الفصل السادس القيم الذى تضمنته فصول (الحكاية الخرافية) لفريدرش ڤون ديرلاين ـ وسوف نعود إليه ـ نجد أن ما قاله فرانز روزنتال فى أحد فصول (تراث الإسلام) بمراجعة محمود مكى ، من الأهمية تناولا لا يقبل الإعراض عنه ، فهو يقول إن هناك :

«بعض القصص التى يعتقد أنها نشأت فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) وجدت فيما بعد مضمنَّةً فى قصص ألف ليلة وليلة ، مثل حكاية الملك جليعاد والوزير شماس وحكاية السندباد آنفة الذكر * . ومن المؤكد أن النصوص الأولى القائمة بذاتها لهذه الحكايات قد تعرضت لعدة تحويرات ... [إن] مادة هذا الأدب الشعبى التى يستطيع أىّ شخص أن يدّعيها وكأنها ملك لتراثه الفكرى قد خضعت لعمليات معقدة من التغيرّ والتطوّر ، وفى بعض الحالات يمكن تتبع أصول هذه المادة الشعبية ؛ فحكايات ألف ليلة وليلة نفسها تعتبر حقلا خصبا للتفكير والتأمل فى الطرق الرئيسية والجانبية التى سلكها الابتكار الأدبى» [(١٢)].

وبكلّ المقاييس يبدو أن كاتب الفصل قادر على أن يضع على قيمة كتاب (ألف ليلة وليلة) بكل مكوّناتها التى شغلت جانبا من أدب المسلمين فيما يسمى عالميا بالعصور المتوسطة . وهو يراها مؤثرا فاعلا أو «مصدراً للإلهام بالنسبة للغرب» . وإن ظاهر كلام روزنتال ليكشف عن أن مؤلفى (الليالى) المجهولين كانوا من أمهر كتاب القصة فى العالم ، ويؤيد وجود هذه المهارة الألمانى ڤون ديرلاين ، وذلك بقوله :

«يبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث إنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صوراً جديدة كلّ الجدة ، سواء من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أو تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى» [(١٣)] .

ومع ذلك ففى موضع آخر نرى ڤون جرونيباوم يقول :

«من الحقائق العجيبة أن الأدب العربى العظيم الثراء بما حوى من مادة النوادر ، الشديد التلهّف على اقتناص الكلمة الغريبة أو العمل غير المألوف ، لم يتجه ألبتة اتجاهاً جدياً إلى القصص الكبيرة» [(١٤)].

كأنه يقصد فن الرواية Novel أو Roman. فإن كان ذلك فقد غاب عنه صنيع ابن طفيل الأندلسى (المتوفى سنة ٥٨١ / ١١٨٥ فى مراكش) ، إذ ألف (حيّ بن يقظان) التى يقول عنها سارتون Sarton إنها قصة عربية مشهورة ، ولقد روى ابن الأعرابى فى

* يقصد حكاية سندباد الحكيم المذكور فى هامش رقم ٩ ، وهى تدور حول الوزراء السبعة الذين استطاعوا بحكاياتهم التعليمية أن يمنعوا الملك من قتل ابنه ، بإيعاز من زوجه الشريرة.

(كتاب النوادر) قصة رجلين أحدهما خير اسمه سلامان والآخر شرير اسمه أسال أو أبسال ، من مكونات رواية (حي بن يقظان) [١٥].

وفى ظننا أنه كان يفرّق بين ما كُتب بالعربية الفصيحة وما قرأه مخطوطاً أو مطبوعاً بعربية عامية تحيله بسهولة إلى الأدب الشعبى ولم يكن هذا الأدب من اهتماماته . لكن الأمر فى كلا الوضعين يثير السؤال التالى : لماذا لم تدرج (الليالى) فى «تاريخ الأدب العربى» ؟ وإجابة هذا السؤال تعرض قضيةً أكبر تطرح بدورها هذا السؤال : لماذا لم توضع القصة جنسا أدبيا Literary Genre على خارطة هذا التاريخ ؟

لقد انحدرت «القصة» من الجاهليين مثقلةً بروايات وثنية عن ملوك كفّار عتاة وعشاق مدنفين وبطولات اعتبرت زائفة وعادات ورحلات غريبة ، وطقوس تمارس أو موروست فى حمى الملوك المقدسة ، وبدع تصدر عن الكهان الذين كان منهم من يشرف على المياسرة (المقامرة) طوال الليل ويرمى بنفسه القداح حتى يتم نحر النياق وشرب الصبوح المقدس !

حقا كان المسؤولون يسمحون بسماع القصص القرآنى ، إلا أن العامة كانوا ينصرفون عنه إلى مثل ما جمعه كتاب (ألف ليلة وليلة) . وكانوا يعاقبون بالطرد إذا جلس القُصاص فى الطريق وخرّف ـ أى يحكى الخرافات ـ أو فى الجامع إذا أطلق القصاص العنان لخيالهم .

ترى أكان جرونيباوم يعرف ذلك ؟

لسنا ندرى ، ولكن ما ذهب إليه ربما كان وراءه هذا الحجر النوعيُّ على القصة . وفى اعتقادنا أنه من الأمور التى تجعلنا أمام عدة احتمالات من الواجب فحصها وتقويمها ، وعلينا فى هذه الحال أن نتتبع حركة سير القصة ومكانتها عند جمهور المسلمين حتى نستطيع وضعها على خارطة الأدب العربى بحيث تصبح مكملا لتضاريسه.

وأول ما يطالعنا ـ فى هذا الإطار ـ أن الرسول عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضرّ الجهل به [١٦] ، وندّد بها الراشدون حتى إن عليا بن أبى طالب طرد من المسجد الجامع بالبصرة كلَّ القاصين ماعدا الحسن البصرى [١٧] الذى كان أحد أصحاب «مجالس الذكر» . ومن هؤلاء جماعة من الزهاد والنساك والعلماء ، كعامر بن قيس وصلة بن أشيم ومؤرِّق العجلى ومحمد بن واسع وفرقد السبخيّ وعبد الواحد بن زيد وموسى بن سيار الأسوارى الذى كان يقص القصص القرآنى باللسانين العربى والفارسى .

ومنذ خصّص معاوية بن أبى سفيان أحدَ مجالسه للقصة واحتضن المخضرمين اليمانيين وهب بن منبّه وعبيد بن شريّة ـ وقد جمع ابن هشام مما سرداه من أخبار ملوك اليمن وأنسابهم وما كان من أمر بابل وعاد وثمود وعملاق وطسم ورامس فى مجلدين [١٨] ـ والحصار الذى ضرب حول القاصين قد فُكَّ رسميا ، وإن ظلّ الخاصة وبعض العلماء والفقهاء يرون فى القصة ما يجب منعه . وعندما كتب الجاحظ عن أعلام القصة، اتجه إلى «أهل الذكر» محتفيا بهم ، وذكر بالتنديد قصاصى العامة الذين يتحلقون حولهم وفيهم الكثير من السفلة يخالطون النساء والغلمان . وبطبيعة الحال لم تفته السخرية بهم ، ووصفهم بالغفلة والجهل [١٩].

ويمكن أن نعدّ القرن الثانى الهجرى / الثامن الميلادى قرن القصة بعد أن شجع عليها العباسيون ، وسمحوا لحكايات التسلية والترفيه أن تشيع ، وأن يدخلها الخيال من باب واسع ، وأن تكون الخرافات والأساطير ومغامرات المردة والشياطين ونوادر الحيوان وخوارق الجن وحيل السحرة ، المادة المفضلة على غيرها سوى العشق ، ثم لا بأس من استرفاد الهنود والفرس .

وانتهز القصاصون ولع العامة بتخيلاتهم ، ففرضوا عليهم «صدقة» لهم ، ونصبوا «المكوّزين» يجمعونها ثم يقتسمونها معا [٢٠] . ولم يتركوا فرصة إلا وانتهزوها لذمّ أهل الذكر وحضّ الناس على عدم غشيان مجالسهم في المساجد [٢١] ، وربما ذكروا المسؤولين بما يسوء . وكان ذلك من الأسباب التي دفعت المعتضد بالله (المتوفى فى سنة ٩٠٢/٢٨٩) وقد كثر الشغب إلى منعهم ومنع المنجمين من القعود فى الطرقات ، كذلك منع الورّاقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها [٢٢] .

لكن فعْلَ المعتضد لا يقاس عليه ، والغالب هو أن الرأى العامَ المثقف ضاق وقد صدمه اشتراك العيّاق والشطار والمشعوذين المحتالين فى هذه الصرعة . ورأى أصحابه أن هؤلاء فى احتقابهم إثم الخيال ، يفتئتون على العمل حتى لقد ألّفوا الأحاديث وأفتوا بغير فقه وأوغلوا فى الكذب . زعم أبو البخترى القصاص الكذاب ـ عند العلماء ـ أن جبريل نزل على النبىّ صلى الله عليه وسلم وعليه قباء ومنطقة فتحجّر فيها تحجيرا [٢٣] . وأورد أحد الباحثين عن (كتاب العلم) أنّ قاصًا وقف على أحد أبواب كندة وراح يزعم للمارة «أن آية الدخان تجىء فتأخذ بأنفاس الكفار ، ويأخذ المؤمنين منه كهيئة الزكام» [٢٤] .

ونقل الباحث نفسه عن ابن حنبل قوله : «إذا كان القاص صدوقا فلا أرى بمجالسته بأسا» ، فى حين كان الزهرىّ إذا خرج من المسجد قال «ما أخرجنى إلا القصاص ولولاهم ما خرجت» . وأما الحافظ ابن تيمية فقد نقل بدوره عن ابن حنبل قوله : «أكذب الناس على رسول الله صلى الله عليه وسلم السؤّال والقصّاص، فيجب منع من يكذب مطلقا ، فكيف إذا كان يكذب ويسأل ويتخطى؟» [٢٥] .

والأمر يعدّ من هذا وإليه ، إلا أننا يمكن الاكتفاء بكتابين قديمين إذا شئنا معرفة «قيمة» القصة فى حياة المسلمين الناطقين بالعربية . أما الأول فهو (كتاب المذكرين والقصّاص) لابن الجوزى (المتوفى سنة ١٢٠١/٥٩٧) . وأما الثانى فللسيوطى (المتوفى سنة ١٥٠٥/٩١١) بعنوان (كتاب تحذير الخواص من أكاذيب القصّاص) . والمتأمل فيهما ـ أو حتى متصفحهما ـ يضع يده بسهولة على عدم اهتمام نقاد الأدب وعلماء البلاغة بهذا الفن .

ويبدو الكذب ـ وهو يعنى الاختلاق ـ على مستوى الاحتمال خالقا عدم الثقة فى القصاص . ومن ثم لم يستطع النص القصصى جرّاءه الحصول على حقّ الاعتراف به ، مثله فى ذلك مثل خزعبلات المنجمين المشعوذين الذين كانت الدولة تحاربهم .

غير أن الكذب أجيز فى الشعر حتى قيل «أعذبُ الشعر أكذبه» . ولقد تحدّث حازم القرطاجنى (المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤) عن القصص التى يخترعها العجائز للصبيان برضًى ، وعرّض بابن سينا فى رفضه الخرافات والقصص المخترعة فى التخيّل الشعرى ، وذكر أن :

«الكذب الاختلاقى فى أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له . إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين ... والكذب الإفراطى معيب فى صنعة الشعر إذا خرج من حدّ الإمكان إلى حدّ الامتناع أو الاستحالة» [٢٦] .

وإذن لا الدين ولا الاختلاق الفنىّ مما يكون عامل مصادرة للشاعر وإهمال لشعره . بل لقد ظفر هذا الفن من لدن كبار نقادنا بحقّ استبعاد الدين والأخلاق عند التقييم ، فإن حوكم القصّاص بهما وطورد على أساسهما ومنع الناس عن التسلية بكلامه ـ مع أن فى كثير منه عبرة مفيدة أو حكمة رشيدة على ما يرد فى ثنايا حكايات (الليالى) ـ فإن ذلك يعنى الكيل

بمكيـالين ، وهذا لا يجـوز بأى منطق عليـه الإبداع الأدبى ويمنع تعثرات التأليف الذى يستهدف المشاركة فى الحياة الجمالية متعددة الجوانب .

فهل نقول اللغة ؟

نقصد هل ما صرف نقادَ الأدب العربى ومؤرخيه عن القصة هو اللغة؟

دون الابتعاد عن (ألف ليلة وليلة) ولغتها التى تبين أن أصحابها لم يكونوا مسيطرين عليها سيطرة ابن المقفع ـ مثـلا ـ على لغـة (كليلة ودمنة) ، نزعم أن التناول الخارجى للقصة بمعنى تقييمـها على أساس العلاقات بينهـا وبين المجتـمع بطبقـاته واقتـصادياته ، والأفكار بتشجيراتها ، والفنون موسيقى كانت أو رقصا أو عمارة ، لم يكن يسعف على تأنيقهـا . لأنهـا كانتِ من ناحية مستبعدة من خاطر «أدباء الواجهة» وكان مَن يؤلف فيها كـالجهـشيـارى ـ وهو من الخاصة ومـؤلف كـتـاب الوزراء ـ إنما كـان على سبـيل التظرّف وإزجـاء وقـتـه الشخصى ، فضلا عن أنه لم يهتم بالمعنى الجمالى قَدْرَ اهتـمـامـه بالمعنى العرفىّ وإلا لدعا إلى ترويج أسـمـاره النقـاد. ومن ناحية أخرى ، لم يرها النقـاد ـ كـما رأوا الشـعـر ـ كنز النصوص المتألقـة ، ومن ظفـر بجعلهـا كـذلك، كبديع الزمان فى مقـاماته ، فإنما لأنه جعل غرضـه تعليمـيا . بل لم يبـد قط أنه هو ولا أستاذه ابن دريد كانا ينشدان أكثر من بيان الهيمنة على اللغة أسلوبا وإيقاعاً وصورا ، وأحداث الحكاية عندهما هامشية !

وبهـذا المستوى الأدائى المعنى أولا وأخيراً بتـوصيل المعلومة القصصية ـ فى سياقها الثقافى شعبيا وخاصا ـ كتبت حكايات (التيجان) بلغة أشبه بلغة المؤرخين التى قلمـا تصف غير ما يعلّم التقاليد بما هى مرتزق وليس بما هى متذوَّق ، (كتاب اعتلال القلوب فى أحاديث المحبة والمحبوب) جمع قصصه أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطى السامرى سنة ٩٣٨/٣٢٧ ، و (كتاب الفرج بعد الشدة) ، ألفّه أبو على التنوخى (المتوفى سنة ٣٤٢) ونمقـه مـحـمـد عـوفى فى (جـامع الحكايات وجـوامع الروايات) ليـرفـعـه إلى أحـد سـلاطين الهند فى القـرن السادس الهجرى ، ثم ترجم إلى الفـارسيـة والتـركيـة . وقـبل أن يموت أبو العـلاء المعرّى سنة ٤٤٩/ ١٠٥٧ وضع رائعته (رسالة الغفران) قاصداً بها أن تكون رسالة إخوانية ، ومعرضا لغويا يظهر فيه براعته وبضاعته . ثم نجد على الطريق ابن طفيل (المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١) وواضع (حيّ بن يقظان) التى أشرنا إليها منذ قليل ، وقد أثرت فى بعض القصص الأوربى لما كان يسرى فيها من حساسية فنية وفكر تأملى ، ولما اجتمع فيها من روحه وضـمـيـره حتى اقتـرب بهـا من مثـال الإنسـان الصـافى المتفتحة بصيرته على أنوار الألوهية والجمال السرمدىّ.

ومن هذا العرض الموجز طوال مراحل تقدم فيـهـا كل شىء ـ مـا عـدا الاقـتـصـاد ورجـال الحكم ـ نرى القصة تنهض مشاغباً للأوضاع . ولا تجد وهى تصف ثراء القصـور أى حـرج فى أن تتـفـاعل مع البؤس والرق والخداع والكدية باستسلام كامل لفواجع الدهر . ولغة عادية أو بأساليب يتقبلها الجميع ، حتى أرباب الصنعة والعمال. ولما وضع الجهشيارى أسماره ـــ وكان عدد لياليها ثمانين وأربعمائة مع أنه كان يقصد أن يتم ألفا وواحـدة [٢٧] ـــ ظلت لغته عند المستوى الأدنى من النضج كعادة المؤرخين الذين كان هو أحدهم.

وتطبيـقـا على لغة كتاب (الليالى) ، وتسليما بأن مـا قـدمـه يوشك أن يكون فى مـسـتـوى أدوات العـامـة القصصية ـ باستثناء تعديلاتهم النحوية وإن يكن بعضها لا يزال مـوجـوداً فى نسـخـة الكتـاب الذى بأيدينا ـ يمكن القول إن لغة القصص بوجه عام لم يسأ بها الظن كثيراً من لدن المختصين. وربما كـان أسوأ حكم على كـتـاب (الليالى) هو قول ابن النديم : «وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث» وقد مر بنا.

ومع ذلك ، فقد بقى الكتاب لفرط الحاجة إلى التلذذ بما فيه من تخيلات موصولة بكل ما يعجب وما يدهش له وما يضحك أو يثير الشفقة . وعبر السنوات ، تعاقبت عليه الإضافات وزيد فيه ـ حتى على طريقة جالان ـ واعتورت لغته ما اعتورها من الشوائب دون أن تستغلق عبارتها مثلما استغلقت أحيانا فى «رسالة الغفران» . وظلت دائما فى متناول عامة الناس ، بل سمحت لنفسها أن تقترض بعض عباراتهم ، ومن قبيل ذلك الرسالة التى بعث بها شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات وفيها يقول :

«بعد السلام والتحية والإكرام من شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات ، اعلم يا ولدى أنه بلغنى خبر قتل رجالك ونهب أموالك وأحمالك ، فأرسلت إليك غيرها هذه الخمسين حملا من القماش المصرى والبدلة والكرك السمور والطشت والإبريق الذهب ، ولاتخش بأسا والمال فداؤك يا ولدى ، ولا يحصل لك حزن أبداً ، وإن أمك وأهل البيت طيبون بخير ، وهم يسلمون عليك كثير السلام. وبلغنى يا ولدى خبر ، وهو أنهم عملوك محللا للبنت زبيدة العودية، وعملوا عليك مهرها خمسين ألف دينار ، فهى واصلة إليك صحبة الأحمال مع عبدك سليم» [٢٨] .

ولا يدخل فى ذلك النص ـ وهو بلهجة مصرية ـ أية لازمة من لوازم الكتاب الأسلوبية ، كأن يقول الراوى «ثم إن ...» و «نحو ساعة من الزمان» و «أتحيّل ويتحيّل فى الأمر» و «وقعت فى الأرض مغشيّا عليها» أو «وقع فى...» ، و «من يفسر المنام» و «أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات» .

ومن الواضح ، فى ضوء ذلك ، أن القصاص أو ناسخ القصة كان يدرك تمام الإدراك أنه بالقدر الذى يقدم به الحياة ـ واقعها وما وراء واقعها ـ يعيد تنسيقها لا بوصفها بديلا يزيح الأصل أو يغنى عنه ، وإنما باعتبارها عملية توفر له قدراً من الحذق يؤجر عليه ويواجه عن طريقه بالقبول ، جاعلا نصب عينيه أن ليس هناك موضوعات تصلح للحكاية وموضوعات أخرى لا تصلح.

وهكذا استمرت «ألف ليلة وليلة» مع الأيام تحيا وتتجدد . وإذن، وعوداً على بدء ، نسأل : إذا لم يكن الكذب ولا التدين ولا الاختلاق ولا تهالك أساليب القص مما يشلّ حركة الكتاب ، فما عساه يكون الدافع إلى إهمال هذا الفن نقديا ورفض وضعه على خارطة التاريخ الأدبى ؟

الرأى عندنا ـ ونقبل فيه المشاحة ـ هو مفارقته حدّ العقلانية التى غلبت على التفكير الإسلامى . وقد وجد فى القرآن الكريم ما يحفز إليه. قال تعالى «إنما أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون» [٢٩] ، وقال «إن فى ذلك لآيات لقوم يعقلون» [٣٠] ، كما قال «ذلكم وصاكم به لعلكم تعقلون» [٣١] ، وقال أيضا «كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون» [٣٢] .

وذكر المفكر الإسلامى مصطفى عبد الرازق أن أول ما ظهر من النظر العقلىّ عند المسلمين الاجتهاد بالرأى، ومنه نشأت «المذاهب الفكرية وأينع فى جنباته علم فلسفى هو علم أصول الفقه ، ونبت فى تربته التصوّف أيضا» [٣٣] .

وتبوأت نظرية العقل مكانة رفيعة عند فلاسفة الإسلام منذ عناية المعتزلة ـ وهم بصريو المنشأ ـ بالعقل ، واهتمام الكندى بها فى تحصيل المعرفة ، ومن ورائه الفارابى الذى يعدّ أهمّ من شرحوا منطق أرسطو وصار رائداً للمذهب العقلى . وبمقتضى هذا المذهب يقترب المرء الفاعل من العقل الأول ـ أى الذات الإلهية ـ أو يبتعد عنه . وإنما يتم القرب بتنمية المعرفة التى تصفّى جوهره، وينتقص منها تورّط خياله فى الترهات .

والمتابع لهذه الحركة العقلية ـ بعد الفارابى ـ يجدها لم تتغيّر إلا فى أضيق الحدود . لكن الذى يذكر هو ما أبداه العلماء المسلمون من رغبة فى التوسع بالأبحاث العلمية الواقعية إلى جانب بحثهم فى العقل . وفى أىّ الحالات ، وحتى لو لم يغيّب دور الحواس فى تشكيل المعرفة ، فسيظل للعقل سلطانه فى الرأى العام المثقف . ولهذا كان يتردد وظل يتردد طويلا فى التعامل مع القصة ، لأنها تصادر بموضوعاتها وصورها ورموزها ما يناسب العقل . حقا كان هناك مبدأ الغلوّ المرتبط بعملية التخيّل ، إلا أن هذا المبدأ ظل مرتبطا بمفردات الواقع ارتباطا طرديا ، أو ظل قريبا من العالم الفيزيقى الذى تشترك الحواس مع العقل فى تشكيل معارفه منه. أما خلط هذه المفردات فى عالم غير فيزيقى وتقلّص «الحقائق» فيما يصوّر تحت مبدأ التكوين فمرفوض.

ومن ناحية أخرى يخلو الغلو القصصى عادة من الفائدة ـ وإن يكن ثمة عبر فى الليالى لا تنكر ـ ويعبث بالقيم الثقافية الموروثة فيما عدا الدين ، على ما نرى فى كل ما يتخذ من القصّ طابعا شعبيا . وليس أكثر من (الليالى) وما سمى بالسير الشعبية ـ وقد بدأت فى الظهور بأعاجيبها فى القرن الرابع الهجرى ـ ما تتجه إليه أصابع الاتهام وتنصبّ عليه عمليات الرفض فلا يستحقّ أن يسمّى أدباً.

ونسوق بعض ما لم يستقم مع منطق العقل طوال عمليات توليد القصص . ومع ذلك حقق النجاح على توالى القرون برغم صعوبة تصويره الزمن بطريقة مقنعة . من ذلك رحلة طالب بن سهل التى تمت فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ـ بأمر الملك الخليفة عبد الملك بن مروان ـ لاستحضار أحد القماقم النحاسية المختومة بالرصاص ونقش عليه خاتم سليمان . وقد انحدر إلى مصر فالتقى بالأمير موسى بن نصير ، وانضم إليهما الشيخ عبد الصمد بن عبد القدوس المغربى خبير البرارى والمتحدث بكثير من اللغات . وضرب ثلاثتهم فى أرض داران الرومى ملك الإسكندرية ليقرأ لهما الشيخ بالرومية وغير الرومية كل ما نقش على الحيطان والنصب والقباب من حكم كانت كل حكمة تجعل الأمير موسى يبكى حتى يغشى عليه . ووجدوا حكمة منقوشة على قبر طويل هائل تقول بعد البسملة :

«...فهذه صفات الدنيا فلا تثق بها ولا تملْ إليها فإنها تخون من استند إليها وعوّل فى أموره عليها ... فإنى ملكت أربعة آلاف حصان أحمر فى دارى ، وتزوّجت ألف بنت من بنات الملوك نواهد أبكار كأنهن الأقمار ، ورزقت ألف ولد كأنهم الليوث العوابس ، وعشت من العمر ألف سنة منعم البال والأسرار ، وجمعت من الأموال ما يعجز عنه ملوك الأقطار ، وكان ظنى أن النعيم يدوم بلا زوال . فلم أشعر حتى نزل بنا هازم اللذات ومفرّق الجماعات ومخرّب الدور العامرات ، وإن سألت عن اسمى فإنى كوش بن شدّاد بن عاد الأكبر» [٣٤].

وبعد أن بكى الأمير موسى حتى غشى عليه طافوا بنواحى قصر كان قريبا من القبر الهائل ، إذا هم يشاهدون مائدة جلس إليها ألف ملك أعور وألف ملك سليم العينين . وفى أحد أفنائه شاهدوا عمودا أسود اللون مربوطا به كائن غائص فى الأرض إلى إبطيه ، وله جناحان عظيمان وأربع أيدٍ اثنتان منها كأيدى الآدميين واثنتان كأيدى السباع ، وبدا شعر هامته كذيول الخيل ، وأما عيناه فكانتا محمرتان كأنهما جمرتان ، لكن كانت له عين ثالثة تبدو كعين الفهد ويخرج منها «شرر النار» . كان هذا المخلوق عفريتا من الجنّ ينفّذ عقابا وقعه عليه سليمان بن داود من جراء خطأ بدر منه ، وكان أن جيش له سليمان الجيوش : جيْشاً من الإنس عليه آصف بن برخيا ، وجيْشا من الجن عليه الدمرياط ،

وجيشا من الوحوش والطير والهوام كانت عدتهم ألف ألف وعدة مردة الشياطين ستمائة ألف ألف !.

وتستمر الرحلة إلى أن يصل «الموكب» مدينة النحاس المرصودة وحيث بحر الكركر على مدينة مجهولة سكانها سود يهديهم إلى الرُّشد شخص يخرج من البحر فتضئ به الآفاق وينادى : يا أولاد حام بن نوح قولوا : لا إله إلا الله محمد رسول الله وأنا أبو العباس الخضر ! واستخرج من البحر نفسه أحد القماقم حمل إلى الملك الخليفة مع كميات هائلة من الجواهر والأموال ، وقتل فى الرحلة جراء الطمع فى مخصصات أميرة متوجة بالذهب والدر «الوزير» طالب بن سهل ، إذ أطيح برأسه بيد خفية .

ولا بأس فى هذه الإطالة ، وإذا لم تكن مستوفيةً فكرة اللا معقول نزيد عليها أعجوبة البساط المسحور ، والسمكة الجزيرة ، والرخ الذى يزقّ أفراخه بالأفيال ، وجزيرة واق الواق التى تحكمها ملكة ساحرة ـ كانت فى الأصل حية ـ سخرت فى خدمتها قبائل المردة ، وزين المواصف التى طيّرت ألباب القضاة الخمسة الذين أنصفوا امرأة رائعة الحسن كانت قد وقعت أسيرة يهودى خبيث وأفسدت حياة الراهب دانس وأربعين بطريقا أيضا، بجانب التنجيم والسحر وعدد الكلمات التى كلّم بها اللّه موسى ، والحية البغل التى على ظهرها طبق كبير من الذهب تتوسطه حية بللورية وجهها وجه إنسان ، وحيات أخرى فى حجم الجمال وطول النخل تسبّح لله وتصلى على رسوله ، وبعضها يتملك بحر الظلمات، ومليكتها تعرف عشبا إذا اعتصر خرج منه ماء الحياة وإذا طليت به القدمان لا تبتلان عندما يمشى صاحبهما فوق العباب.

وأغرب الحكايات ما قُصّ عن دليلة العجوز المحتالة وابنتها زينب النصابة (٣٥) ، وعن الأميرة شرّ الطريق على أيام هارون الرشيد مثلما كانت حكاية أبى محمد الكسلان الذى امتلك من الكنوز والذهب ما أوقع الخليفة فى حيرة ، ولا سيما امتلاكه جوهرة نادرة أرادتها زبيدة زوجه لتتوسط تاجها المرصّع بالدّر . وقد قدمها الكسلان لها مع صندوق كان من جملة ما فيه أشجار من الذهب ، أوراقها من الزمرد وثمارها ياقوت أحمر ، مع خيمة من الديباج مكللة باللؤلؤ والزبرجد والياقوت . وعندما سئل عن مصدر ذلك صال وجال فى وقائع نادرة فيها قرد منتوف الشعر ـ هو الذى غطس فى البحر وأخرج تلك الكنوز ـ ومارد حمله على ظهره وطار به المسافات الطوال (٣٦).

والملاحظ فى كل ذلك ـ وهو قليل من كثير ـ أنه يجمع بين طرفين متباعدين: بين ما يختلط به الناس وملوكهم وأمراؤهم الذين يحفظ التاريخ أسماءهم ، وما لا يجد إلا الطريقة السحرية الخيالية التى تجعل صورة الحياة إبداعات خارقة . وكأن الفارق بين ما أراده علماء الخاصة وما رفضوه ـ مع أنه يعجب العامة ـ هو قطع مراحل الحياة الدنيا بما فيها من بؤس وترقب وخوف يبدو أكثر مما فيها من خمرٍ ونساءٍ ولهوٍ ، إلى المطلق غير المحدودة مسافاته وأماكنه التى تعبر . ولحظة قصورنا عن تصوّر «المفردات» المتخيلة بروعةٍ آسرةٍ ، نتبين مدى تحدّى العامة لهؤلاء المتحكمين فيهم .

ومن المؤكد أنه كان هناك عددٌ هائل من متلقى (ألف ليلة وليلة) يعتقدون بنفاسة تجارب قصاصى العامة ـ وهى فى كل الأحوال أمور غريبة غامضة ما عدا رمزيات حكايات الحيوان ـ إلا أن الغرابة التى أُخذت بها كانت الفيصل فى الحكم عليها بالغثاثة والبرود ، ولم يكن عليها بعد ذلك إلا أن تسير ـ مصافيةً للسير الشعبية ـ فى الاتجاه نفسه الذى خطته لنفسها منذ البداية .

أما وقد كان النقاد القدماء عازفين عن (ألف ليلة وليلة) لمجاوزتها حدّ المعقول ـ ودعنا مما يخدش فيها الحياء وهو قليل ـ فلن يكون غلوا ولا انحرافاً أن نضعها

الوضع المناسب فى أدبنا الحديث . وقد سبق أن اتسع هذا الأدب كما اتسعت الآداب العالمية لقصة الخيال العلمى ، وفيها ما فيها مما تتضاءل أمامه موتيفات الجن والمردة والشياطين والسحر ومدن الموتى وسائر الخوارق . كذلك سبق لبعض أدبائنا المحدثين أن وظفوا بعض موضوعات (الليالى) فى إبداعهم الأدبىّ ، وكان توفيقهم لافتا . وليست (أحلام شهر زاد) التى أصدرها طه حسين فى الأربعينيات ببعيدة عنا ، ولا غابت عنا فاتنة بطلتها التى جعلت طه حسين يتخذها نقطة لانطلاقه نحو العمل من أجل تأمين مصير الإنسان أمام قوى الظلم ومؤامرات الأعداء . وعمد فى الخمسينيات عبد الرحمن جبير بروايته (شهر زاد ملكة) ليكتب قصة الصراع العنيف الذى يدور فى كل عصر حول طرائق الحكم ، كما يقول مستعينا ـ فى الوقت نفسه ـ بـ (كليلة ودمنة).

وهذا يعنى أن خوارق (ألف ليلة وليلة) وعجائبها التى تحرّج إزاءها القدماء لم تعد كذلك عندنا . فقد صرنا فى عالم احتنك وضيق المسافة بين ما هو فيزيقى وما هو ميتافيزيقى ، أو بين ما هو واقع وما هو وهم ، وذلك بفضل إنجازاته العلمية المذهلة .

على أن مجرد قبول العجائب الخارقة ـ بمنطق العصر ـ إنما هو ردٌ على أحد الاعتراضات الرئيسية التى تناولت أحقية (ألف ليلة وليلة) فى تمريرها إلى ما اصطفى من النصوص الأدبية . صحيح ليس جديراً باسم الأدب ما لا يحمل خصائص «الأدبيّة» وقيمها ، لكن (ألف ليلة وليلة) يتوفّر فيها غير قليل من تلك الخصائص ، فضلا عن أنها فى حدّ ذاتها وفى إطار الأنثروبولوجيا جزء حميم من تراث الأمة الفنّى.

وهناك اعتراض يبدو أقل أهمية وإن يكتسب عند المعترضين قيمةً ما بحثوا عمن يمكن مساءلته على «نتاج» يفترض لفهمه أن يتم الغَوصُ إلى أعماق صاحبه. والجواب على هذا الاعتراض فى لا محل ، لا على أساس تبنّى نظرية القائلين بموت المؤلف ـ فنحن لا نقبل أن يموت ـ وإنما لأنه نوع من التأليف يعدّ ملكا مشاعا للجميع ، ومساءلتهم فى هذه الحال مساءلة لبيئاتهم التى وجدوا فيها وبطبيعتهم التى جبلوا عليها . والجميع الذين أنتجوه عرب تمتاز عقليتهم بوجه عام بأنها تحسن تأليف ما تبدعه من قصص وما تعيد تأليفه مما أبدعه الآخرون . وبالرغم من كل الصعوبات التى تعترضنا فى هذا المجال ، نستطيع أن نتحدث عن نشأة كتاب الليالى وعن القصد من تأليفه .

وإذا كانت إجابة بعض المحللين تقرر أن مجموعة (ألف ليلة وليلة) شفاهاً وتسميعاً ـ لم تؤلف إلا لتسلية العامة وليس لتحفظ بعد قراءتها فى إحدى المكتبات ، فإنها فى شكلها التأليفىّ المتميز وبرغم أن عصرها لم يكن «عصراً عنى فيه أهله بحفظ الآثار الأدبية» [٣٧] تقدّم المعارف والمواعظ والأمجاد والتحمس للإسلام مع المتعة الكاملة كأىّ عمل قصصى جيّد .

وأصحاب الأدب الشعبىّ وهم يقدرون تلك الجدوى ـ وهى هائلة دون شك ـ اعتدوا حجّة غياب المؤلف أو المؤلفين قدر اعتمادهم كون الكتاب منذ أيام المسعودى وابن النديم أخرج للتحوير الذى اعتوره من دائرة اهتمامهم ، ناسين أن الاهتمام بكتاب ما لا يكون بالضرورة من أجل مؤلفه ـ وإن نحل الجاحظ كما رأينا بعض كتبه لمشهورين لتشهر ـ وأنّ ما حوّر فى (ألف ليلة وليلة) وحرف بعد ذلك فى أثناء رحلتها خارج العراق حتى أصبحت كلها منحولة ، لا يمكن أن يكون سببا فى تنحيتها عما يؤرخ له فى الأدب العربى . فكم غيّرت الآثار الأولى واختلف حول مؤلفيها وأمثالهم وقصص الحيوان عندهم ـ وظلت مع ذلك جزءا من تاريخهم لا يوهنها نقص إسنادها واضطراب سياقاتها .

وأخيراً ـ وبعد تنحية هامشيات لا قيمة لها فى عملية تناقل الكتاب ورواجه ـ يطالعنا قول من يقول:

تلوّحون بأدبية هذا الكتاب وهو مجموعة قصص فضلا عن تهالك صياغتها تتحرك بأطر غير ثابتة وبعضها يخرج بها من حيّز أحد أنواع القصص المعروفة إلى ما لا يمكن تحديد معالمه ، وكثيراً ما تؤدى به أية دراسة جادة إلى افتراض أن مؤلفه أو مؤلفيه على غير دراية بصناعة الأدب .

ويبدو أن هذا صحيح ، لكننا إذا أخذناه بقدر من التأمل ، نرى أن البحث عن الإطار أو الأطر القصصية فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ليس أهم نقد يوجه إليه دائما . والطريف أن الأبحاث المتأخرة التى تصدّت لقصصه بالتحليل والتقييم لم تتقدم بأكثر مما فعلته سهير القلماوى فيما يعد من البحوث العربية الأولى حولها ، وكتبت تقول :

«لما كان من الصعب أن ندرس هذه القصص قصةً قصة وهذا الدرس لا يسير بنا إلى كبير نتيجة ، فقد آثرنا أن نقسمها إلى موضوعات عامة» [٣٨].

وإلى هذا ذهب أستاذنا الرائد فؤاد حسنين على من قبلها ، وذلك عندما قارن بعض وقائع ما قيل إنه هندى بشبيهه العربى ، وقرر أن :

«بحثا مبتكراً يعالج هذه الليالى ويساهم صاحبه فى الكشف عنه وعن عناصره وأصوله فى اللغة العربية ، لم يظهر بعد» [٣٩].

ومع ذلك ، هل نستطيع الزعم أن عدم تقنين الأطر أو أن افتراض الأشكال التى تتسع لموضوعات القصص كافة لا يعطى كتاب (ألف ليلة وليلة) جواز المرور إلى عالم الأدب الرفيع ؟

لا نظن ، فإن رحلة الكتاب إلى العواصم الإسلامية ومدنها الأخرى لم تكن لتنبّه أحداً إلى ضرورة تحديد القوالب أو الأطر . كل ما فى الأمر أن الكتاب بدا فى كل الأحوال وشتى الظروف قادراً على استيعاب كل الأطر القصصية سواء كان مصدرها التاريخ أو القرآن الكريم أو الكتاب المقدس أو المجموعات الأدبية وأخبار القرون البائدة والأساطير والنوادر والحكم ، فى حالة ما احتاج مؤلفه المجهول إلى سيدنا إبراهيم أو إلى الخضر أو إلى سليمان الملك النبىّ أو إلى النابغة الذبيانى أو إلى النظّام المعتزلى والجارية تودّد الحسينية أو إلى الرشيد وأبى نواس وأبى محمدٍ الكسلان . كذلك إذا احتاجت موضوعاته إلى أن يبرز فيها مع الملوك والوزراء والقضاة والحكماء ، كثيراً جداً من المحتالين والشطار بجانب الصيادين والتجار ، وأصحاب الحرف والحمالين والعسكر والحشاشين وبعض المماليك والحرفيين .

ولم تبدر منه بادرة سعْى لإحكام أى إطار ، أو محاولة لجعل ذلك الشكل أو ذاك مناسبا لحكاية عشقٍ أو لمغامرة محتالٍ أو لمتابعة رحلةٍ وراء البحار السبعة أو لإزجاء موعظة بوساطة حيوان . بل كان ثمة ما يدل على أن كلّ ما يقبل «الحكْى» عنه ـ حتى من ناحية الاستلهام أو التصور أو الوصف ـ إنما هو على درجة كبيرة من الذكاء والإثارة . ومع أننا ليس لنا من مطمع فى «إيجاد» الأشكال أو القوالب المطردة للموضوعات المتقاربة ، فسوف نناقش قضية إمكان وضع صيغ فنية عامة محكومة بقوانين فنية لقصص (الليالى) . ونحن نفترض أن هذه المناقشة لا تقدم ولا تؤخر فى «أدبية» الكتاب . على أن هذه أغنانا طه حسين عنها ، فقد وصف الكتاب بقوله إنه :

«كتاب من كتب الأدب يقرأ فى يُسْر ويجد فيه القارىء متاعاً للعقل والذوق جميعا ... وإن هذه الرسالة [كتاب سهير القلماوى] خطوة واسعة فى ترقية التاريخ الأدبى» .

وترك لها الحق فى أن تخالف رأيه فتقول «إن هذا الأثر لم يكن مؤلفا أديبا وإنما هو مؤلف شعبى» [٤٠].

ماذا يعنى كلّ هذا ؟

يعنى أن البحث عن الشكل الفنّى أو الإطار القصصى فى حكايات (الليالى) لن يكون أكثر من القول إنه - فى ضوء نظرية الأنواع الأدبية - الصياغة النثرية الموشحة بالشعر أحيانا لحكاية حقيقية أو خيالية Romanesque بالمعنى الفرنسى لما لا صلة له بالواقع ولا بالحقيقة . ولإعطائها البعد الأدبى الخاص زدنا أنها تسلينا وتعلمنا عن طريق رسم أخلاق الناس وعاداتهم وأحلامهم بحوادث وشخصيات من زوايا اجتماعية مختلفة .

وأما البحث عن عناصر الحبكة فى حادثها المحورىّ ومفاجآتها وشخوصها المتداخلة وتعقدها بأحداثها الجزئية المساعدة ثم حلّها ، فأمر غير مألوف فى الخرافات بالمعنى الذى قصد إليه قدماؤنا .

لقد قصد هؤلاء القدماء بالخرافة ما يخرفونه لطرافته وجدواه . وليست الخرافة هنا من قبيل الخرف - فهذا من خرف يخرف أى يهذى جراء فساد عقله - ولكن من قبيل الخرافة التى تستملح ويتعجب منها ، من حديث الأسمار فى الليل ، وقيل إن فاكهة الخريف اسمها خرافة وهى اسم كمصدر خرف يخرف .

وكان الحديث - أى حديث وبأية طريقة - هو مناط الخرافة ، وبدت كذلك عند الشعوب التى خرفتها بغير تصنيع ولا تصنع ، وما على المخرف إلا أن ينسج دائما من حياته أموراً وتفصيلات تتصل بالواقع وبما لا ظل له من الواقع !

وفى زعمنا أنها قليلة جداً - عند الشعوب - تلك السمات التى يتفرّد بها بعضهم دون بعض فى ميادين الخرافة . حقا كانت آليات السرد عند الهند - مثلا - هى التى صنعت (ألف ليلة وليلة) ، لكن المؤكد أن الاستطراد وتعليق حالة بحالة وتداخل حكاية بحكاية إجابة عن السؤال «كيف كان ذلك» أو السؤال «وما حكاية فلان» من هذا القبيل لكننا فى الوقت نفسه

نرى فى القصة الإطارية - وهى الأولى ومنطلق سائر القصص - وفى غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعينها منها : تدفق السرد حتى فى قفزاته التى يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم واعتماد الحوار اعتماداً يبدو - حتى لو كان قصيراً - أساسيا فى بنية الحكاية ، وكذلك وجود شخصية محورية حتى وإن كانت جنيّا أو قرداً مسخوطا أو تاجراً عاهد عفريتا على قتله فى قصة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر . بالإضافة إلى الوصف المسهب لأجزاء أو لقطاعات من الحياة حسنة وقبيحة ، ومؤتلفة ومختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى متناول اليد أو بعيدة عنها!

ومن الحديث الذى يستملح فى (الليالى) ما يتصل بأنواع المعارف ولكن عنصر المتعة يظل قائماً ، بل أحيانا تبلغ الحكاية التعليمية - ولا بأس من قبول هذا الوصف - فى تأثيرها مبلغ حكاية «العاشق والمعشوق» التى جرت أحداثها فى المدينة الخضراء الواقعة خلف جبال أصبهان [٤١] ، أو حكاية «الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس» التى تجرى فى مملكة مجهولة لا نعرف عنها سوى أن ملكها كان له ولد كأنه القمر وثلاث بنات كأنهن البدور السافرة والرياض الزاهرة [٤٢]. ويعنى ذلك أن واضع الحكاية التعليمية كان يدرك أن قارئه واع متفتح الذهن ، أو على استعداد لتقبل أنواع المعرفة وأسباب الثقافة بغير تبرم ولا تسخط .

و «حكاية الجارية تودّد» - مثلا - من قبيل ذلك . وكانت تعيش فى بيت شاب موسر أتلف ماله ، وعندما رأته عاجزاً عن إعاشة نفسه طلبت منه أن يحملها إلى هارون الرشيد ويبيعها له بعشرة آلاف دينار . ولما رآها الرشيد أعجب بجمالها ، واستكثر ما يدفع فيها ، فطلب الشاب أن يختبر ثقافتها ليرى فيها رأيه . فطلب من

عامله على البصرة أن يصله بأعلم علماء البلد ، فبعث إليه بالنظام المعتزلى المرموق فى صحبة جماعة من الفقهاء والأطباء والمنجمين والحكماء والموسيقيين والمهندسين واللغويين والمفسرين والفلاسفة ، وقد ظهرت عليهم جميعا فى حوارها الطويل معهم ، وكان أن ظفر الشاب بمائة ألف دينار (٤٣) .

وهكذا كانت خرافات (الليالى) ـ وقد سميناها أحيانا قصصا ، وأحيانا أخرى حكايات ـ آفاقاً تجاوزت حدود الخرافة بالمعنى الذى اصطلح عليه مقننو الأنواع الأدبية ، وكذلك حدود الحكاية الشعبية ، واستحوذت على الأساطير ورحلات المجهول والأسفار إلى مدينة النحاس وجزيرة واق الواق وغيرهما ، وكثير من «فابولات» الحيوان ، ونوادر مذهلة عن مثل العجوز شواهى ذات الدواهى وهى تذبح شركان والغلمان فيما كان الوزير دندان يقرأ القرآن .

لكن تتبقى ـ بعد ذلك قصص بعضها من قبيل ما نسميه علميا بالسير ، من حيث إنها ضرب من قصص البطولة كما نعرف . وقد تفاوتت مساحة هذه القصص فى (الليالى) بين ما يشغل عشرات الصفحات وما دون ذلك ، ولعلّ أظهر نموذج لها سيرة «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» ، والراوى يقرر أن هذا الملك كان بدمشق ـ قبل عبد الملك بن مروان (كذا) ـ وقهر الملوك الأكاسرة والقياصرة ، وأطاع له جميع العباد، واستحوذت جيوشه على المشرق والمغرب وما بينهما من الهند والسند والصين واليمن والحجاز والحبشة والسودان والشام وديار بكر وجزائر البحار وما فى الأرض من مشاهير الأنهار كسيحون وجيحون والنيل والفرات . ولكن هذا الجبروت لم يمنع من طمع الروم فيه فخاض معهم أقسى المعارك (٤٤).

وكأننا أمام شريط سينمائى تجوس مع مشاهده فى عوالم نعرف بعضها ونجهل أكثرها ، ولكننا فى الحالين مأخوذون بما يعرض علينا من وقائع تنبثق منها وفيها شخصيات تبدو كما لو كانت بها تاريخا آسراً للمغامرات فى الحكم والحب والكيد والتضحية والشهامة والسحر والسياسة والحرب ، وذلك بمناظر خلاّبة أو مروعة تعد الأساس الذى ترسم فوقه شتى صور الحياة ، ومختلف الأخلاق والعادات .

ومع ذلك ، أو برغم ذلك ، يصرّ أغلب الدارسين على تصنيف ما فى ذلك الشريط تصنيفاً يعمل فى الأقل على عزل كل ما يدل على الخوارق والسحر واللامعقول عما تضيق فيه دائرة الخيال وما يكون قد قطع شوطاً كبيراً للاقتراب من الواقع والحقيقة ، وفى تصورنا وبالرغم من أننا نبحث دائما مع الباحثين عن النوع الأدبى ـ النثرى ـ الذى تدخل (الليالى) تحت لوائه إلى تاريخ أدبنا العربى، تبدو كل محاولة تقارب بعض هذه الحكايات إلى بعض قاصرة عن أن تفضى إلى التصنيف الذى فيه قيل المثل العربى القديم «وافق شن طبقه» . فالأطباق كثيرة متنوعة ، وقليل الأشنان فقط هو ما يلحق بلفقه ، والبقية تعانى تعقيد الشكل وتداخل الموضوعات ، على نحو يصعب أخذها نقديا بمعايير وضعت أساسا للبنى الثابتة ثبات القصة القصيرة مثلا أو الرواية أو «النوفيلا» .

ونرانا ، والحال كذلك ، مضطرين إلى القول إنه لا جناح على الراوى الكاتب عندما راح ينساق مع خياله المبدع ، رابطا بين الخرافة ـ حتى بمعناها العربى الذى ذهبت إليه معاجمنا ـ بحكاية البطولة التى يقاس عليها كما قيس على البطولة المقهورة تراجيديا (٤٥) . ثم لا جناح عليه أيضا إذا جمع بين الخرافات عندما تكون نويّات للأساطير ـ فى عرف بعض الدارسين ـ أو بقايا أساطير تفتت . فإن من الأنثروبولوجيين من يرون أن الأسطورة والخرافة لم تكونا منفصلتين فى الأصل ، وكأنما واضع (الليالى) كان يدرك ذلك بفطرته فساوى بينهما مثلما ساوى بين الأشكال القصصية الأخرى.

واللافت أننا نُقابلُ بالصنيع نفسه عند كبار المشتغلين بالخرافات في العالم ، ومن هؤلاء الأخوان الألمانيان جريم في مجموعتهما حيث جمعا فيها إلى جانب الخرافات «بعض الأساطير والفابولات وبعض الألغاز والحكايات الشعبية» [٤٦] ، كأنهما مثل ما كان مؤلف (الليالى) يرى أن قرّاءه أو سامعيه أكثر إقبالا على ما يفارق ما حدث في الواقع الذى تهتم به ـ عادة ـ الحكايات الشعبية ، إلى بنى مركبة من وقائع لا تؤخذ مأخذ الحقيقة كما هي في الواقع المعيش ، حتى لكأنما سرد الغرائب والخوارق ـ دون تغييب كامل لمفردات ذلك الواقع ـ هو المعول على بناء القصة شعبية كانت أو خرافية طالما أتقن ربط العلاقة بين شخصياتها ، حتى وإن يكن هذا الربط غير حسى أو كان تناسخيا . وإذن فالإطار الجاهز غير موجود نظريا ، والهدف في كل الأحوال لذّيا أو توجها تعليميا مبالغا فيه أو مقتصدا ، وفي كل ينال قدرا واحدا من العناية .

والملاحظ أن تلك المحاولات التقييمية تقبل أحكاما أخرى غير ما قدمناه ، ويصدر عنها المهتمون بفن القصص . وهؤلاء ـ فيما نعرف ـ يدأبون على التنويه بأن كل حكايات (الليالى) لم تكن لتهمل مزاج مؤلفها أو مؤلفيها ومعتقداتهم وعاداتهم ، ولاسيما المصرية التى بلغ من تأثيرها أن غزت مفرداتها العامية معظم حكاياتها الهندى منها والفارسى [٤٧] ، لكنها لا تقبل أن تحرم شموليتها وبالقدر نفسه أن يقال عنها إنها لا تتميز ـ بهذه الشمولية ـ بطابع أدبى متميز .

إن ما تقدمه مجموعة (ألف ليلة وليلة) من حكايات شعبية وحكايات خرافية وأساطير وفابولات وروايات وملاحم بطولة وسير عظماء بما يقع بينها من اختلافات في الصياغة ، لأكبر مما ينحصر في شكل أو شكلين أو ثلاثة . وهذا لا يعنى إطلاقا أن يعترض على «أدبيتها» المعترضون ، مع ملاحظة أن دفوعهم كانت باستمرار تنقصها الحجة الدامغة ، وتكاد تكون من الأمور التى يجادل في وجودها وهي موجودة بنحو أو بآخر . وليس يضير النصوص الأدبية قط ـ حتى لدى أصحاب ما بعد الحداثة ـ أن تكون متعددة الخصائص . لأن تعددها إن دل على شئ فعلى صدق إبداعها . والنظرة الواقعية الكاملة المتصلة بالطبيعة التى نشأت عنها الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية لا تعد نظرة حديثة، وعهد الناس بها يكاد يكون عهدهم بأصول الشعر الذى احتضنته المعابد الموغلة في القدم .

فمن لا يضع (ألف ليلة وليلة) هذا الموضع ، ومن يحرمها حق أن تكون تراثا أدبيا عربيا، يجب أن يتلاحم بغيره من أسباب التراث الذى يطلبه المثقفون ويرجعون إليه ؟

الهوامش

(١) مثلا يقول الراوى في النسخة المطبوعة ببولاق «جئت بغداد زمن المنتصر» أى قبل عام ٧٦٢ للهجرة ، وأما النسخة التى بطبعة برسلو Breslau فتقول «في زمن المستنصر»أى بين عامى ٦٢٣ بعد وفاة أبيه و ٦٤٠ حيث مات هو ، وفي حكاية «مزيّن بغداد» بطبعة صبيح يقول الشاب الذى كان المزّين سبب كسر رجله في بغداد «إنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وستين وسبعمائة..» . ويتفق ذلك مع ما أوردته طبعة برسلو في حين جعلته طبعه بولاق ١٨ صفر سنة٦٥٣، (راجع أيضا محمود طرشونة في كتابه مدخل إلى الأدب المقارن تونس ١٩٨٦ ، ص ٩١.

(٢) الفهرست ، ط . التجارية سنة ١٣٤٨ هـ ، ص ٤٢٢ .

(٣) رسائل الجاحظ ، بتحقيق عبد السلام هارون ، ط . الخانجى بمصر سنة ١٩٦٤ ، ١ : ٣٥٠ ، ٣٥١ .

(٤) كليلة ودمنة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٠ (الثانية) ص ٣٥.

(٥) حتى في أيامنا هذه ترجم أندريه ميكيل أستاذ العربية وآدابها بالكوليج دى فرانس حاليا قصة غريب وعجيب من الليالى ، انظر تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، لمحمود المقداد ، ط. عالم المعرفة ، الكويت سنة ١٩٩٢ (رقم ١٦٧) ص ٢٧٥ .

(٦) ألف ليلة وليلة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٥٩ ص ٦ ، والمعروف أن المستشرق الألمانى ليتمان قد حذا حذو جالان وأضاف مجموعة حكايات منها حكاية على بابا وحكاية علاء الدين .

(٧) الفهرست ص ٤٢٣ .

(٨) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط . البهية المصرية سنة ١٣٤٦ ، ١ : ٣٨٦ وتوجد حكاية شماس مع الملك جليعاد فى المجلد الرابع من ألف ليلة وليلة تحت عنوان حكاية وردخان بن الملك جليعاد ، وكان شماس أكبر وزراء هذا الملك الهندى مع أن عمره لم يجاوز الثانية والعشرين ، شهر بالفصاحة والبلاغة وأحوال السياسة (من الليلة ٨٨٩ إلى الليلة ٩٢٧ وفيها أمثلة من قصص الحيوان) .

(٩) يقصد السندباد البحرى (١ : ٣٨٦) وهو غير السندباد الحكيم الذى قال إنه كان فى عهد الملك كورس ، وكان حكيما متطبيا يُدعى سندباد وقد دوّن له كتاب الوزراء السبعة والمعلم ، وهو الكتاب المترجم بالسندباد ، وعمل فى خزانة هذا الملك الكتاب الأعظم فى معرفة العلل والأدواء والعلاجات، راجع السابق ١ : ٤٩ .

(١٠) اعتمدت هذه الطبعة على طبعة هندية بكلكتا عام ١٨٣٣ ، وهذه الطبعة الهندية اعتمدت على نسخة مصرية نقلها إلى الهند الميجور ماكان Macan.

(١١) تراجم كثيرة حذفت الشعر من مواضعه ، ربما لسماجته أو لركاكته وربما لصعوبة ترجمة هذا الفن بوجه عام . والمعروف أن ليتمان المستشرق الألمانى ـ وقد درّس لنا فقه اللغة بجامعة القاهرة ـ كان أحرص زملائه عناية بترجمة شعر الليالى ، وكان بعضه منقولا من التراث .

(١٢) تراث الإسلام ، بترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد ، عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٨ (الثانية) ٢ : ٣٠ ، ٣١ .

(١٣) فريدرش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية بترجمة نبيلة إبراهيم ، ط . دار نهضة مصر سنة ١٩٦٥ (مجموعة الألف كتاب) ص ١٩٩.

(١٤) تراث الإنسانية ١ : ٣٦٣ .

(١٥) انظر حى بن يقظان لفاروق سعد ، ط . بيروت سنة ١٩٧٨ (الثانية) ص ١٩ ، ٢٥ ، ٨٩.

(١٦) أبو طالب المكى ، قوت القلوب فى معاملة المحبوب ، ط . المصرية سنة ١٩٣٢ ، ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ .

(١٧) نفسه ٢ : ٢١.

(١٨) طبعا فى مجلد واحد بحيدرآباد الدكن سنة ١٣٤٧ للهجرة تحت عنوان كتاب التيجان وقد عمر وهب حتى مات سنة ٧٣٢/١١٤ ، وأما عبيد فكانت وفاته سنة ٦٧ فى خلافة عبد الملك بن مروان .

(١٩) البيان والتبيين ، بتحقيق حسن السندوبى ، ط. التجارية بمصر سنة ١٩٤٧ (الثالثة) ، ١ : ٣٤٧ .

(٢٠) انظر الثعالبى فى يتيمة الدهر ٣ : ١٧٨

(٢١) ابن الجوزى فى كتابه تلبيس إبليس أو نقد العلماء ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٢٢) السيوطى ، تاريخ الخلفاء بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط . الفجالة بمصر سنة ١٣٨٩ / ١٩٦٩ ، ص ٣٧٠ .

(٢٣) السيوطى ، اللآلى المصنوعة فى الأحاديث الموضوعة ، ط . التجارية ٢ : ٢٦٣ .

(٢٤) هو لطفى الصباغ ، أشار إلى هذا الكتاب فى مقدمة كتاب لابن الجوزى عنوانه كتاب القصاص والمذكرين سنعود إليه ، أما كتاب العلم فمن تحقيق الشيخ ناصر الألبانى ، ص ٨١ .

(٢٥) كتاب القصاص والمذكرين بتحقيق لطفى الصباغ ، ط . بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ .

(٢٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط . تونس سنة ١٩٦٦ ، ص ٧٨ و ٧٩ .

(٢٧) الفهرست ، ص ٤٢٣ .

(٢٨) ألف ليلة وليلة ، ط . صبيح (دون) ٢ : ١٦٠ (الليلة ٢٩٦) والعودية نسبة إلى آلة العود وكانت زبيدة تعزف عليه .

(٢٩) سورة يوسف ٢ .

(٣٠) سورة الرعد ٤.

(٣١) سورة الأنعام ٥١ .

(٣٢) سورة الروم ٢٨ .

(٣٣) تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، ط . القاهرة سنة ١٩٥٩ (الثانية) ص ١٢٣ .

(٣٤) ألف ليلة وليلة ٣ : ١٢٦ تبدأ الحكاية فى الليلة ٢٥٥ بعنوان «حكاية فى شأن الجن والشياطين المسجونين فى القماقم» .

(٣٥) حكايتها مما وضعه المصريون ، وتبدأ فى الليلة ٦٣٦ ونهايتها تقع فى الليلة ٦٧٧ ، ٣ : ٢١٢ وما بعدها .

(٣٦) بدأت هذه الحكاية فى الليلة ٣٣٥ وانتهت فى الليلة ٣٤٥ ، ٢ : ٢٠٦ - ٢١٦ .

(٣٧) سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ص ١٢ .

(٣٨) السابق ص ١٢٠ .

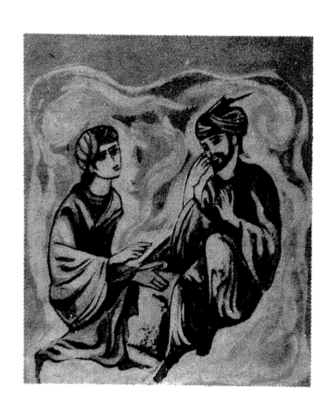
(٣٩) قصصنا الشعبى ، ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ .

(٤٠) مقدمة ألف ليلة وليلة لسهير القلماوى ، ص . ح ، ط ، ٤ .

(٤١) الليلة ١٢٩ وما بعدها .

(٤٢) الليلة ٣٧٨ وما بعدها .

(٤٣) الليلة ٤٢٤ وما بعدها .
(٤٤) الليلة ٦٠ وما بعدها .
(٤٥) نقصد هنا أن البطولة فى الدرامات التقليدية كانت مرتبطة بنموذج أولى منشئ Archetype محكوم عليه دائما بأن يقهر ، فى حين أن بطل الليالى لا يخضع لهذا النموذج .
(٤٦) فريدرش فون ديرلاين فى الحكاية الخرافية مجموعة الألف كتاب رقم ٥٦١ ، القاهرة سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢٠ ، ١٢٤ .
(٤٧) يرى أحمد رشدى صالح أن الشكل الأخير لصورة الليالى تم فى مصر دون سواها ، وأن الإضافات المصرية خاصة وأبرزها قصص التجار والشطار ينبغى ألا تحمل محمل اللهو والتسلية ، بل هى تأكيد للشخصية المصرية وللعبقرية الشعبية، راجع فنون الأدب الشعبى ، ط . دار الفكر سنة ١٩٥٦ ، ٢ : ٥٢ .



مدخل إلى ألف ليلة وليلة

ديڤيد بينولت *

أ ـ لمحة عن تاريخ ألف ليلة

يزعم إسحق بن النديم الكاتب الموسوعى العربى فى كتابه (الفهرست) فى القرن العاشر، أن أول جامعى الحكايات ـ التى كرس لها كتبا حفظتها المكتبات، والتى كتب بعضها على ألسنة الحيوانات ـ كانوا من الفرس الأوائل. وينبئنا ابن النديم بهذا خلال تناوله هذا النوع الأدبى الخاص بالأسمار والخرافات. وقد لاحظ أن ملوك إيران الساسانيين (الذين حكموا فى الفترة ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادى) كانوا ولعين بهذه الحكايات. وقد أسفرت معالجة ابن النديم للموضوع عن أن العرب نقلت هذا النوع إلى اللغة العربية «وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه»[1].

ويبدو أن الاهتمام العربى بالقص الشعبى الفارسى قد بدأ منذ عهد مبكر للغاية، حتى إنه من الممكن تبين ذلك فى القرن السابع فى مكة فى أثناء حياة الرسول. والإشارة إلى ذلك فى قوله تعالى فى سورة لقمان، آية (٦، ٧): « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزوا أولئك لهم عذاب مهين (٦)، وإذا تتلى عليه آياتنا ولى مستكبرا كأن لم يسمعها كأن فى أذنيه وقرا فبشره بعذاب أليم» (٧).

ويعلق محمود بن عمر الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ ـ فى سياق شرحه الآية السابقة بأن لهو الحديث كأحاديث السمر التى تحكى الخرافات والأخبار التى تعرى من الصحة، وحكايات الجن، والملح، والحديث المسهب

---

* ديڤيد بينولت David Pinault. وهذا المقال فصل من كتاب:
Story- Telling Techniques in The Arabian Nights,
E. J. Brill. Leiden 1992.
ترجمة : حسنة عبد السميع، مدرس بكلية الآداب، قسم اللغة العربية ـ جامعة عين شمس .

بعامة. والأشعار الشعبية غير اللائقة، والغناء كذلك، والمعرفة الشخصية بالموسيقيين. وقد قيل إن ذلك الحديث فيما يبدو يخص النضر بن الحارث التاجر العربي الذي اعتاد السفر لبلاد الفرس. وقد كان بإمكانه شراء الكتب الفارسية ثم رواية حكاياتها لأفراد من قبيلة قريش. وكان يقول:

«إن كان محمد يحدثكم بحديث عاد وثمود فأنا أحدثكم بأحاديث رستم وبهرام والأكاسرة وملوك الحيرة. فيستملحون حديثه ويتركون استماع القرآن»[٢].

أما السؤال الأخلاقي عن لهو الحديث - إن كان يضل عن سبيل الله - في الآية الكريمة وفي شرح الزمخشري، فقد صار موضع الاهتمام في مرحلة لاحقة من التاريخ الإسلامي. وقد انعكست العناية به على «الصولي» معلم محمد بن الخليفة العباسي «المقتدر» في فترة من تاريخ بغداد تقدر بحوالي عام ٩٣٢م. فذات يوم كان الصولي يعلم الأمير الصغير الأدب العربي، فدخلت عليهما مجموعة من الخدم، أوفدتهم جدة محمد، فجمعوا كتب الدرس وذهبوا. أجفل الأستاذ كما أجفل تلميذه، لكن الصولي شرح لمحمد أنه من المحتمل أن تكون تلك طريقة الأسرة الحاكمة في معاينة مايقرأ محمد للتأكد من أنه يهذب تهذيبا رفيعا. وعندما عاد الخدم بالكتب بعد بضع ساعات صاح فيهم الأمير: أبلغوا من أرسلكم أنكم رأيتم تلك الكتب فوجدتموها كتب التراث والقضاء والشعر واللغة والتاريخ، وأعمال المفكرين، والكتب التي تبحث عن مشيئة الله في اهتداء المرء لكماله وصلاح حاله. وهي ليست مثل الكتب التي تعكفون عليها مثل غرائب البحر، وقصة السندباد، والقط والفأر[٣].

وتنبه نابيا أبوت Nabia Abbott في تحليلها هذا الخبر إلى أن تلك العناوين التي ذكرها الأمير محمد تنصرف إلى قصص من (ألف ليلة) وإلى قصص مشابهة تنتسب لنوع الخرافات والأسمار[٤].

وفي القرن العشرين نالت (ألف ليلة) نصيباً من الانتقاد المبني على أسس أخلاقية؛ فقد وجهت إليها إفلاح عمر الأدلبي - في تقييم شامل صدر عام ١٩٧٤م في دمشق بعنوان (نظرة في أدبنا الشعبي) - نقداً لاذعا لأنها تتجاوز كل الحدود في بعض قصصها في تصوير الخلوة والفسق والانحلال[٥]. وفي زمن لاحق من مايو ١٩٨٥، أصدرت إحدى المحاكم المصرية أمرا بمصادرة نسخ حديثة من طبعة «غير مهذبة» من (ألف ليلة). وبناء على رواية إحدى الصحف، فإن العميد عدلي القشيري رئيس شعبة الآداب بوزارة الداخلية التي تابعت الدعوى قد أخبر الصحفيين قبل يوم النطق بالحكم، أن طبعة الكتاب الجديدة الصادرة في بيروت تشكل خطراً يهدد قيم الشباب المصري[٦]. ولشهور عدة احتل الخلاف الأخلاقي الذي أحاط (ألف ليلة) عناوين صحف القاهرة وعد الموضوع الأساسي لكاريكاتيرات المحررين. ولقد حذر صبري العسكري محامي اتحاد الكتاب المصري، في محاولته الدفاع عن الكتاب، من مصادرة طبعة (ألف ليلة) خشية أن يحول هذا دون نشر الكثير من أعمال التراث العربي الأخرى في المستقبل[٧]. وقد نشرت سلوى العناني مقالا مطولا في جريدة «الأهرام» المصرية، تؤكد فيه قيمة (ألف ليلة) بعامة، بوصفها واحدة من أعظم أعمال الأدب العالمي، وتنتهي إلى أننا يجب أن نتخذ موقفا ثقافيا وحضاريا واحدا في وجه من يطلقون النار على تراثنا[٨].

ويرد الكاتب الصحفي أحمد بهجت في ركنه اليومي على مقال سلوى العناني بسلسلة من المقالات يهاجم فيها بضراوة وجهة نظرها. وتستند انتقادات أحمد بهجت إلى أن مثل هذا الرأي الذي ارتأته سلوى العناني ينبني تماماً على الاعتقاد بأن التراث الثقافي عامة - بما

فى ذلك (ألف ليلة) ـ له قداسة لاتنتهك حرمتها ولا تمس، بينما لا يستحق تلك المكانة حقيقة سوى القرآن.

ويرى أحمد بهجت فى نقاشه أن من واجب كل عصر أن يهذب التراث الذى قد يضر بالجيل الجديد [٩]. ويؤكد أن رؤساء التحرير السابقين، ومن بينهم رشدى صالح «عميد الأدب الشعبى»، قد تولوا بأنفسهم مراقبة طبعاتهم (ألف ليلة). ويواصل أحمد بهجت كلامه منبها إلى أن ثمة خلافا بين الجنس كما نعرفه فى الحياة والرموز الفنية له، فالتصوير الفنى ليس مباشراً ولا يمكن أن يكون مباشرا بحال. وما يبدو فى تلك الطبعة من (ألف ليلة) ليس تصويراً فنيا للجنس، بل يتألف بالأحرى من صور تمس الأخلاق مساً بالغ الضرر. وقد حظرت الأجيال السابقة مثل تلك الأشياء فى الطبعات الماضية[١٠].

أعتقد، فى الحقيقة، أن التقوى والورع والزهادة لاتتفق على الإطلاق مع اللهو الفاحش بوصفه موضوعا للقص فى حكايات (ألف ليلة) من مثل «مدينة النحاس» ... التى تعد نموذجا جيدا لذلك النوع. وإذا عدنا الآن إلى (فهرست) ابن النديم فى القرن العاشر وجدناه يصف مجموعة من القصص الإيرانية المبكرة التى ذكرها بعنوان فارسى هو «هزار أفسان» ترجمه إلى «ألف خرافة». ويعنى هذا العنوان فى شرح ابن النديم الأصل السردى الذى يعد إطارا خارجيا لمجموعة كاملة من القصص؛ حيث كان أحد الملوك متعطشا للدم، فاعتاد أن يتزوج النساء واحدة تلو الأخرى، ثم يقتل كل واحدة منهن بعد قضاء ليلة معها. ولكن هذا الملك ـ كما يروى ابن النديم بإيجاز ـ تزوج بعد ذلك محظية ذات ذكاء وحصافة، تجرى فى عروقها دماء ملكية يدعوها (الفهرست) «شهرزاد»، ويحكى قصتها مع زوجها الملك الذى كانت تروى له قصة كل مساء لمدة «ألف ليلة» تحرص دائما على أن تترك نهايتها عند الفجر مفتوحة، فيؤجل الملك إعدامها [١١].

ويذكر المسعودى مؤرخ القرن العاشر الميلادى كذلك ذلك المؤلف [١٢]. وقد لاحظ أنه بالرغم من أن العنوان الفارسى يعنى «ألف خرافة»، فقد عرفت المجموعة شعبيا فى الترجمة العربية باسم (ألف ليلة)، وتشير أبوت إلى منطق ذلك العنوان الشعبى الذى يبرز من توقيت الليل، باعتباره موضع الفعل فى مجموعة القصص. وقد عدت الأسمار تقليدا من التقاليد الأدبية التى عرفتها حكايات التسلية بين العرب. وتسجّل أن أقدم النصوص العربية المتبقية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة) هى قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع، من المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حديث ألف ليلة). وقد اتسع هذا العنوان إلى (ألف ليلة وليلة) فى تاريخ غير معروف. ولقد ذاعت فى مصر الفاطمية فى القرن الثانى عشر مجموعة قصصية بعنوان (ألف ليلة وليلة) [١٣].

لكن، لو كان المؤلفون العرب فى العصر الوسيط قد قبلوا مجموعة القصص الفارسية بوصفها المصدر المباشر لـ (ألف ليلة)، فعلينا كذلك أن نتنبه إلى أن ثقافات عدة أخرى قد أسهمت فى صياغة النصوص العربية المعروفة لنا الآن باسم (ألف ليلة وليلة). لقد أحصى «إنو ليتمان» Enno Littmann ـ فى بحثه عن أصول الحكايات التى تؤلف تلك المجموعة ـ قائمة متنوعة الطبقات والأطوار التاريخية التى تبرهن عليها (ألف ليلة)، منها: الهندية والفارسية والبغدادية والقاهرية؛ وكل طور يتسق ومخزون من القصص ينعكس عليه تأثير اجتماعى وجغرافى ومحلى فى فترة تاريخية بعينها؛ فالطور الهندى تمثله مجموعة من قصص الحيوان التى تعكس تأثيرا من الخرافات السنسكريتية القديمة، والطور الفارسى يتمثل جزئيا فى إطار قصة شهرزاد والملك شهريار التى تعكس فى ذاتها نموذجا هنديا أقدم،

ويتمثل الطور البغدادى فى قصص الخلفاء العباسيين، والطور القاهرى فى قصص معروف الإسكافى. لكن تلك القائمة لا تستغرق أصول قصص (ألف ليلة) المتنوعة كلها. فقصص من مثل «إرم ذات العماد» مستمدة من أساطير جاهلية قديمة فى الجزيرة العربية. وتبين «بلوقيا» Buluqiya عن استمرار موتيفات من ملحمة الهلال الخصيب (جلجامش). وثمة سمات مشتركة بين قصة «السندباد البحرى» و(أوديسة) هوميروس، بالرغم من ضـــرورة أن نفطن إلى إمكان تأثر النصين الإغـــريقى والعربى كليهما بمصدر واحد أقدم[١٤].

يجب أن تذكرنا الإشارة السابقة ـ إلى الطور التراكمى كذلك، لأرصدة القصص ـ بأن (ألف ليلة) لم تكن خلال العصر الوسيط وأوائل العصور الحديثة مجموعة جامدة محددة ساكنة، بل ظلت تنمو حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. لقد كان هـ . زوتينبرج H. Zotenberg من أول الرواد الذين تعقبوا تاريخ (ألف ليلة)، وذلك فى كتابه (تاريخ علاء الدين Histoire De Alá al D'in)، حيث طور نظرية تعلل تطور مجموعات متباينة من القصص، بما فى ذلك (ألف ليلة). وقد بدأ بالإشارة إلى أن عددا كبيرا من مخطوطات (ألف ليلة) فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر قد تألف من نواة أصلية أو خلفية أولية لقصص (ألف ليلة) تشتمل دائما على أقل من ثلاثمائة ليلة، أضاف إليها كل واحد من المؤلفين قصصا استعيرت من مجموعات قصصية أخرى مستقلة. وبالإضافة لنواة القصص الأصلية؛ يرى زوتينبرج أن هؤلاء المؤلفين المتأخرين فيما يبدو كانت تدفعهم الرغبة فى جمع العدد الحقيقى من الليالى فى مجموعة تتلاءم مع العدد الحرفى الذى عينه العنوان بـ (ألف ليلة وليلة)[١٥]. ثم طور ليتمان نظرية زوتينبرج بملاحظته أنه فى الفترة العباسية (أى من القرن الثامن وحتى القرن الثالث عشر الميلادى) كان العدد ١٠٠١ يعنى ببساطة «الكثير»، ومن ثم لم يجد هؤلاء المؤلفون الأوائل ما يلزمهم بالمعنى الحرفى الذى يدل عليه عنوان المجموعة. بينما يلاحظ ليتمان أن هذا العدد قد بدأ يؤخذ بمعناه الحرفى مع قدوم القرن السابع عشر والثامن عشر، وصار من الضرورى إضافة عدد كبير من القصص لاستكمال العدد ١٠٠١[١٦].

ومهما كان الدافع الحقيقى لإجراء هذه التنقيحات المتأخرة، فالحقيقة أن عددا غير قليل من مخطوطات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر يدل على صلته الوثيقة بنص لـ (ألف ليلة) معروف من القرن الرابع عشر، وهناك نسخة منه بالمكتبة الوطنية الفرنسية Bibliothéqué Nationale تحت رقم ٣٦٠٩ ـ ٣٦١١، ولسوف نشير إليه من الآن فصاعدا بالرمز G. وقد نسب هذا النص ذات مرة للباحث الفرنسى أنطوان جالان An-toine Galland الذى اتخذه أساساً لأول ترجمة أوربية لـ (ألف ليلة des mille et une nuits) الصادرة عام ١٧٠٤م. لقد مثلت مخطوطات جالان العربية الأساس لطبعة محسن مهدى الصادرة بليدن Leiden عام ١٩٨٤؛ حيث إن G ذات أصل سورى، وهى إلى حد بعيد أقدم مخطوطة متبقية ذات حجم معين لـ (ألف ليلة)، فالشذرات المنتمية للقرن التاسع الميلادى التى اختبرتها أبوت تتألف من صفحة عنوان ونص من ستة عشر سطراً وحسب. وبالرغم من هذا فـ G لا تشتمل على ١٠٠١ ليلة، ولا تمتد لأكثر من ٢٨٢ ليلة[١٧].

لقد اقتنع زوتينبرج بأن نص G من القرن الرابع عشر يمثل النواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) التى اعتمد عليها الكتاب المتأخرون فى تصنيف مجموعات أكثر مستمدة من (ألف ليلة). ويستشهد زوتينبرج بمثل من BN1491A وهى مخطوطة تشتمل على ثمانمائة وسبعين ليلة دونت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، جلبها إلى فرنسا من مصر فى بدايات القرن الثامن عشر القنصل الفرنسى الجنرال بنوا دى مييه Benoit de

Maillet. ويصنف زوتينبرج الحكايات بها مانحا كل واحدة عنوانها، بالإضافة لاسم الليلة التى تخص كل حكاية. والمقارنة بين هذه المخطوطة ومخطوطة جالان العربية تبين عن أن الجزء الأول من المخطوطة 1491A يشتمل بالفعل على كل عناوين القصص الموجودة بـ G بل يرتبط بالتسلسل ذاته. وبعد نسخ تلك السلسلة من القصص التى تحمل العنوان نفسه فى G أضاف مؤلف المخطوط 1491A قصصا متنوعة تحتوى اقتباسات مطولة من سلاسل القصص المستقلة الأخرى، كالمغامرات المجموعة تحت اسم «عمر النعمان» التى تعيد تسجيل الحملات العسكرية ضد الفرنجة الصليبيين، و (كليلة ودمنة) لابن المقفع، وهى مجموعة من قصص الحيوان الخرافية من القرن الثامن استلهمت من مصادر بهلوية ساسانية. ثم صنف زوتينبرج بعد ذلك محتويات نص (ألف ليلة) التركى من القرن السابع عشر الموجود بالمكتبة الفرنسية تحت تصنيف BN356 الذى يبدأ على النحو نفسه بنسخ العناوين التى تشتمل عليها النسخة G. وإذن، فعناوين المخطوطة BN356 قد صيغت على غرار النسخة G بالإضافة إلى مزيج من القصص على غرار النسخة 1491A التى تحتوى سلاسل قصص مستقلة. وبعض تلك القصص فى القسم الثانى من 13N356 موجود بحذافيره فى 1491A، من مثل «عمر النعمان»، لكن بعض القصص الأخرى يعد اقتباسات من مصادر مختلفة مستقلة تماما، مثل قصة السندباد البحرى.

وقد وجد زوتينبرج فى ذلك دليلا على أنه بقدوم القرن السابع عشر كان هناك ميل لدى المؤلفين للإضافة للنواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) من سلاسل مستقلة، لكن تنوعت فى القرن السابع تلك القصص التكميلية من مجموعة لأخرى. وبهذا لم يعد ثمة نص محدد لـ(ألف ليلة وليلة) (١٨).

وفى بحثه، ركز دانكان بلاك ماكدونالد Duncan Black MacDonald اهتمامه ـ شأنه فى ذلك شأن زوتينبرج ـ على دراسة تطور ما تشتمل عليه (ألف ليلة وليلة) من قصص، تكمل تأملات زوتينبرج بإثبات أن مخطوطة G تمثل أوج تطور (ألف ليلة) من فترة الساسانيين حتى العصور المملوكية. لقد أدت (ألف قصة) الفارسية إلى ما يشبه الترجمة العربية فى القرن الثامن، وقد ألحقت بتلك الترجمة التى صيغت واتسعت خلال الفترة العباسية قصص من أصل عربى محلى، بحيث تعد النسخة G فى القرن الرابع عشر سليلة ذلك المزيج العربى الفارسى. وقد شكل هذا العنقود من القصص التى احتوتها G بدوره نقطة الانطلاق لمجموعات تالية مثل BN1491A و BN356 كما قد وصفناهما سابقا. ولهذا، فإن G تمثل النواة الأصلية الأولى للقصص التى افترض زوتينبرج أنها المخزون الشعبى من الحكايات على عكس المخطوطات الموسعة من القرن السابع عشر والثامن عشر(١٩).

لقد نوهت فيما سبق بأن ناسخى تلك المرحلة المتأخرة قد حاولوا استكمال (ألف ليلة) حتى تستغرق ١٠٠١ ليلة، واستقوا مادتهم من مصادر متنوعة للوفاء بهذا الغرض. وتلك النصوص الموسعة المختلفة (إلا فى نواتها) مستقاة من أسرة المخطوطات التى تمثلها G ـ من مخطوطة لمخطوطة، ولا تلتحم داخل أى ترتيب معين يمكن أن يمثل نظاما ثابتا من الحكايات، حتى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى.

وفى هذا الوقت أصدرت مجموعة من الدارسين العرب بالقاهرة تحت إشراف شيخ مجهول الاسم رواية جديدة لـ (ألف ليلة) كما فعلت BN1491A و BN356. وقد حذت هذه المخطوطة حذو G فى سلاسل قصصها الأساسية، برغم أنها قد اشتملت على قصص إضافية على عكس سابقاتها لتصوغ ما يكمل ١٠٠١ ليلة. وقد سمى زوتينبرج تلك المجموعة القاهرية المتأخرة من القرن الثامن عشر (التصنيف المصرى الحديث) Zotenberg

Egyptain Recension. ومنذ تلك الفترة وهذا النص يدعى بـ ZER. ومن تلك المراجعة المتأخرة فى القرن الثامن عشر، أحصى زوتينبرج اثنتى عشرة مخطوطة فى المكتبات الأوربية مستمدة مباشرة منها. وقد لاحظ كذلك أن تلك المراجعة نفسها تعد الأساس لأشهر الطبعات العربية لـ (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر؛ أعنى طبعة بولاق التى سوف نرمز لها من الآن فصاعدا بـ B وطبعة ماكناجتين Mac Naghten التى سنرمز إليها بـ MN أو Calcutta II. لقد كان أول صدور لـ B فى القاهرة عام ١٨٣٥م بينما صدرت MN فى كلكتا فى الفترة مابين عامى ١٨٣٩م و ١٨٤٢م، ذلك أنها كانت تستند إلى ZER أكثر مما كانت تعتمد على G وحدها. وتتضمن طبعات B و MN الكثير من القصص غير الموجودة فى طبعة مهدى بليدن ولا فى مخطوطة القرن الرابع عشر المستمدة منها. ولما كانت B وMN فيما بينهما قد استلهمتا من أغلب ترجمات (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ولما كانت B هى النص الأكثر شيوعا والمطبوع مرارا فى الإصدارات العربية الحديثة، فإن الرواية التى دونتها ZER لـ (الليالى) أكثرها قربا للجمهور الحديث [٢٠].

لقد أدت دراسة محسن مهدى إلى فهم أكثر تدقيقا لتاريخ (ألف ليلة). فهو يثبت وجود فرعين رئيسين أو أسرتين رئيستين لمخطوطات (ألف ليلة) إحداهما سورية والأخرى مصرية. وتنتمى مخطوطة القرن الرابع G للفرع السورى. بينما تعد المخطوطة ZER فى القرن الثامن عشر ـ شأنها شأن B، وMN (المستمدتين منها) ـ سليلة متأخرة جدا لتراث المخطوطات المصرى (ومن ثم تعد MN وB أحيانا طبعات مصرية برغم أن MN قد صدرت فى الهند). والفرعان السورى والمصرى كلاهما مستمد بالكامل من أصل مخطوط واحد مبكر، وفى هذا المصدر المشترك مايفسر أية تشابهات يقتسمها التقليدان الأدبيان[٢١].

لقد ناقشت النتائج التى توصل إليها زوتينبرج ليؤكد تمييزه النواة الأولى لقصص (ألف ليلة) ولبابها الأصلى من الطبعات المتأخرة. ولسوف يساعدنا هذا التمييز كثيرا فى توجيه السؤال عن مدى اتصال القصص التكميلية المتأخرة موضوعيا بالمرمى البعيد لإطار شهرزاد الأوسع، الذى يحيط تماما بـ (ألف ليلة).

يمكننا أن نبدأ توجيه ذلك السؤال باستقصاء الليالى الـ ٢٨٢ التى تؤلف المخطوطة G. فسلوك الملك شهريار فى أبعد غاياته موتور بخديعة زوجه وخيانتها، وقد دفع هذا بالملك إلى قتل الزوجة تلو الأخرى. وقد حاولت شهر زاد أن تتجنب هذا بتقديم القصص فداءً لحياتها. ومن المفيد أن نأخذ هذا فى الاعتبار حين نلقى نظرة على القصص الأخرى. إن غالبية سلاسل القصص المتضمنة ومن بينها التاجر والجنى، والصياد والجنى، والحمال، والتفاحات الثلاث ، والأحدب، تبرز كلها بجلاء ذلك التهديد بالعنف واستغلال الحكايات لتجنبه أو لتأجيله. وعلاوة على ذلك فبعض القصص التى تنطوى عليها سلاسل الحكايات المذكورة سابقا تبرز موضوعات قد تفهم بوصفها استكمالا للفعل الذى يرمى إليه إطار حكاية شهرزاد. وهذا ما أعتقده فى قصة «الزوج والببغاء» التى تشتمل عليها سلسلة الصياد؛ فالزوج يقتل محبوبته فى نزوة عارضة، ثم يستشعر الندم العميق بعد ذلك.

تكشف حكاية «الأمير المسحور» عن أن قصد مؤلفى (ألف ليلة) من وراء تلك الحكايات أن تكون تفسيرات لإطار حكاية شهرزاد الأوسع؛ فالعنف الزوجى الذى نجده فى حكاية «الأمير المسحور» يسنقط عذاب شهريار ومشاعر ألمه وأساه على مايعانيه البطل فى النص[٢٢].

وبالرغم من الروابط الموضوعية الوثيقة التى توحد بين الكثير من حكايات G وإطار شهرزاد، فليس من الضرورى أن نضع تلك الحكايات فى موضع يجعلها تبدو كما لو كانت قد كتبت خصيصاً لـ (ألف ليلة).

إذ يبدو أكثر ترجيحا (وأكثر اتساقا مع الأدلة التاريخية المتعلقة بـ «ألف قصة» الفارسية Hazar afsáneh) أن كثيرا من تلك الحكايات ـ إن لم يكن أغلبها ـ يسبق تاريخيا (ألف ليلة) العربية، وقد رويت وأعيدت صياغتها لتضمها (ألف ليلة) بين دفتيها. ثمة تراث عربى من المخطوطات منفصل تماماً عن (ألف ليلة)، يشتمل على الكثير من هذه القصص الموجودة بها الآن. وينطبق هذا على قصص من مثل الصياد والجنى و الأمير المسحور الموجودة بمخطوطات G وZER من (ألف ليلة)، شأنها شأن قصص أخرى مثل «الخليفة المزيف»، و «مدينة النحاس» (الموجودة فى ZER وحسب من دون المخطوطة G). وعلاوة على هذا، فقد ظلت المخطوطات تتناقل تلك القصص دون أن تلتحم بـ (ألف ليلة)، برغم أن سواها قد التحم بها منذ زمن بعيد [٢٣]. ويمكن أن نصف مثل تلك المجموعات بأنها «أشباه ألف ليلة». وهى بلا عنوان فى العادة، كما تفتقر إلى إطار شهرزاد وإلى تقسيمات الليالى، برغم أنها قد تتألف من واحدة أو أكثر من الحكايات التى تضمها نصوص (ألف ليلة) ذات الأصول المصرية والسورية. وترجع أهمية تلك «القصص المشابهة» ـ المتبقية لدينا فى مجاميع مخطوطات مستقلة ـ إلى إتاحتها الفرصة أمامنا لمقارنة روايتى حكاية بعينها وردت فى سياقين مختلفين، واحد يقع داخل نسيج (ألف ليلة)، والآخر مستقل عنها. واستخدام تلك القصص المماثلة فى الدراسات الأدبية لـ (ألف ليلة) لايزال محدوداً إلى الآن، وذلك بسبب عدم صدور أغلب تلك المجموعات أو تحقيقها على الإطلاق. وقد سعيت فى الفصول المقبلة من دراستى الحالية إلى تلمس تلك التماثلات (متى استطعت تحديدها) بهدف مقارنة روايات عدة لحكاية بعينها فيما بينها من جانب ومقارنتها بروايتها فى (ألف ليلة) على وجه الخصوص من جانب آخر. ولسوف نجد باستمرار اختلافات ثانوية (منها مايقع فى التعبير ومنها مايقع فى بنية السرد) بين النص المنفصل ومثيله فى (ألف ليلة) فيما يخص حكاية بعينها، مما قد يضىء لنا النسق الذى صاغ وفقه مؤلفو (ألف ليلة) حكاية ما لضمها للمجموعة.

ويبدو أمر ما قد طرحناه من قبل عن العنف وموتيفات الفداء السردى فى أقدم قصص النواة الأصلية لـ G حاسما، عندما نلتفت إلى السؤال عن الوحدة الموضوعية فى نص ZER المتأخر. وسوف أبرهن باختصار على أن قدر ارتباط حكاية من حكايات ZER بالمرمى البعيد لإطار حكاية شهرزاد إنما يعتمد فى المقام الأول على كون الحكاية موجودة فى النواة الأصلية ولباب (ألف ليلة) «fonds primtive» الذى تمثله G. أما الإضافات المتأخرة للمجموعة فتتصل شكليا، فيما تتصل، بإطار حكاية شهرزاد التى تتوزع على ليال ذات عدد تبدأ كل واحدة وتنتهى بنماذج جمل تقليدية (من مثل: «وأدرك شهرزاد الصباح...»). لكن من النادر أن تتصل موضوعات الحكايات اتصالا مباشرا بإطار الحكاية الأوسع. وبرغم ذلك، فسلاسل القصص اللاحقة الملتحمة بـ (ألف ليلة) تفتقر إلى وحدة موضوعية تربط بينها. فبناء حكاية مدينة النحاس (التى لا يبدو أنها قد أضيفت لـ (ألف ليلة) السابقة على ZER فى القرن الثامن عشر) على سبيل المثال، قد حددته مجموعة من الاعتبارات الموضوعية التى تميز كل حكاية صغرى تقع داخل إطار الحكاية الكبرى الأوسع (شأنه شأن «القلعة السوداء»، و«العفريت المسجون»، وحكاية ملكة تدمر... إلخ)، إذ نرى فى الفصل الرابع أن موضوعات الحكايات التى ينطوى عليها إطار مدينة النحاس السردى تعزز موضوعاته من مثل تقوى الزهاد والحاجة إلى التواضع والرضى بمشيئة الله بتأكيدات إضافية. وتشهد إضافة تلك القصص إلى (ألف ليلة) على حرص مؤلفى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر المتأخرين على تماسك موضوعات مصادرهم. وعموماً، فمن المفيد، فيما أرى، أن نبحث فى الأفكار التى تحكم كل سلسلة قصصية ملحقة، على نحو فردى، بدل الإصرار على أبحاث ذات

وجهة أخرى؛ مثل الصلة الفاترة الشكلية بنواة المخطوطة G الأصلية وموتيفاتها السردية [٢٤].

ب ـ الصياغة الشفاهية واللغة الأدبية فى (ألف ليلة)

يخبرنا ابن النديم أن أبا عبدالله محمد بن عبدوس الجهشيارى صاحب (كتاب الوزراء):

«ابتدى... بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون واختار من الكتب المصنفة فى الأسمار والخرافات ما يحلا بنفسه وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام، يحتوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما فى نفسه من تتميمه ألف سمر» [٢٥].

وتلقى إشارة الجهشيارى (ممثل الحكومة العباسية فى القرن العاشر) التى ذكرناها توا الضوء على الكيفية التى صنفت بها منتخبات القصص العربية فى العصر الوسيط. وهذا المؤلف على وجه الخصوص قد اعتمد على المصادر بنوعيها، المكتوبة والشفاهية، التى تداولتها ألسنة رواة القصص المحترفين. ويجب أن نضع فى الاعتبار ما لهذه المصادر بنوعيها من تأثير عند تقييم مجموعة مثل (ألف ليلة).

وقد سجل الباحث الإنجليزى ريتشارد هول Richard Hole ـ الذى نشر سلسلة من المحاضرات بعنوان (ملاحظات على أسمار ألف ليلة) ـ تعليقات الرحالة عليها قائلا:

«يقول الكولونيل كبر Colonel Capper فى تأملات طريقه للهند مارا بمصر أثناء عبوره الصحراء إنه قبل أن يقرر أى شخص مزية تلك الكتب، سيكون شاهد عيان على تأثيرها على الذين فهموها فهما أفضل. لقد تيسر لى أكثر من مرة أن أرى العرب فى الصحراء متحلقين حول النيران، يستمعون إلى تلك القصص بانتباه وسعادة تنسيهم تماما التعب والنصب الذى كان يستغرقهم منذ لحظات» [٢٦].

ويذكرنا هذا بأن الحكايات التى تشتمل عليها (ألف ليلة) كانت فى الأصل من أسمار الليالى الشفاهية، وكان القصد يتجه أصلا إلى إلقائها والاستماع إليها. وقد انعكست الصياغة المترتبة على هذا القصد على المخطوطات المستخدمة لتسجيل روايات متنوعة للحكايات. فراوى الحكايات العليم بها يجد فى النصوص المتلاحمة ـ بعضها أو كلها ـ مع مغامرات (ألف ليلة) مادة ومصدرا يغترف منه ويؤوب إليه فى استلهام حكايته. ويشير ماكدونال ـ فى دراسته عن التاريخ الأقدم لـ (ألف ليلة) (The Earlier History of the Arabian Nights) ـ لمخطوطات الحكايات التى تشتمل عليها مكتبة الراوى المحترف فى دمشق [٢٧]. ويسجل لين Lane ملاحظاته على القص الشعبى من (ألف ليلة) فى القاهرة فى أوائل القرن التاسع عشر، فيلاحظ أن ثمن مخطوطة (ألف ليلة) كان مرتفعا جدا بالنسبة لأغلبية الرواة. وبناء على كلامه، فإن «العناترة» (أو الرواة الذين كانوا يقصون على الناس مغامرات البطل الفارس العربى عنترة) كثيرا ما كانوا يقرأون من نص مكتوب للحكاية بصوت مرتفع وكان ذلك جزءاً من أدائهم العلنى [٢٨].

لقد لفت بيتر مولان Peter Molan الانتباه إلى عبارات من مثل «قال الراوى» و« قال صاحب الحديث» التى يتكرر ذكرها خلال الكثير من نصوص مخطوطات (ألف ليلة). ويصف مولان هذه العبارات بأنها «دخيلة» وغير جوهرية بالنسبة للحوار والسياق السردى الذى تقع داخله، ويناقش تلك الأمثلة الشاذة لـ «قال» المرتبطة بالمصدر الشفاهى للحكايات المدونة فى مخطوطات (ألف

ليلة) [٢٩]... وأنوه باختصار إلى أن عبارات من مثل «قال صاحب الحديث» أميل إلى الظهور فى المواضع الانتقالية فى النص. وغالبا ماتقع قال «الدخيلة» بين خاتمة القصيدة وخاتمة السرد النثرى. أو قد تأتى فى نهاية حكاية صغرى ـ ترويها إحدى الشخصيات ـ تندرج داخل إطار أوسع، فتشير إلى العودة إليه، ونجد أن النساخ كانوا يكتبون فى نصوصهم مثل تلك العبارات بحروف كبيرة لا تتسق فى حجمها ولا فى نوع الحبر المسجلة به مع النص المكتوب المحيط. ولهذا نفترض أن قال «الدخيلة» قد عدت دليلا بصريا وعلامة تنبه أى راو يقع بصره على الصفحة إلى تغير وشيك فى الصوت السردى [٣٠].

ويكشف نص (ألف ليلة) بين الفينة والفينة عن الإشارات الأخرى لخلفية صياغته الشفاهية، كما يبدو فى تلك الفقرة من حكاية مريم الزنارية : «وقد كان لخروج تلك الجارية من مدينة أبيها حديث غريب وأمر عجيب نسوقه على الترتيب حتى يطرب السامع ويطيب»[٣١]. تحيل تلك العبارات «نسوقه.. حتى يطرب السامع ويطيب» على وجود الراوى وجمهور المستمعين، أكثر مما تشير إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ. ولسوف يفهم المطلعون على الأدب العربى الوسيط، فى النص السابق، استخدام السجع؛ فإيقاع النثر أمر محبب للإلقاء الشفاهى؛ والتعبير الكلامى والشكل المسجوع يستدعيان للأذهان بيئة الإلقاء الشفاهى التى انطلقت منها (ألف ليلة).

وبرغم ما سبق، فالطبعات الصادرة من (ألف ليلة) أبعد من أن تعد نسخا مباشرة دونما تعديل من الصياغة الشفاهية العامية. فنصوص مخطوطات B و MN من أعمال محققين مثقفين من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، أعادوا كتابة الكثير من المواد الأصلية طبقا لقواعد الفصحى الأدبية العربية. ولقد راعوا هجاء كل كلمة على نحو سليم، وصاغوا الحوارات على نحو يهدف إلى محو آثار العامية وإحلال معجم راق بدلا من تعبيراتها، وغيروا تركيب الجملة ليستقيم إعرابها ويصح بناؤها وفق قواعد اللغة الفصحى. بل إن مخطوطة G من القرن الرابع عشر التى تنحو لغتها نحواً عاميا أكثر مما تفعل المخطوطة B أو MN قد تأثرت بالأساليب العربية الفصحى.

وقد تميل الأبنية الفصحى إلى استخدام الحلى الكلامية لتزيين النص على نحو فيه مبالغة وإسراف قد يخرجها عن حدود الصحة. وهذا مانجده فى المخطوطة G. وسوف نجد مايبرر هذا لوتتبعنا تقاليد الفترة الأيوبية والمملوكية الأدبية التى كان مؤلفو الأعمال الأدبية فيها يجهدون أنفسهم لإحداث تأثير بلاغى من خلال تطوير أبنية الفصحى الأدبية. وهذا ماينبه إليه محسن مهدى حين يرى أن الخطاب فى المخطوطة G يؤلف لغة ثالثة لا هى بالعامية الخالصة ولا بالفصحى التامة بل هو أسلوب تعبيرى يجمع بينهما. ومن ثم فلا يمكن أن توصف (ألف ليلة) ـ التى تجلت عبر النصوص المتنوعة بحق التى سجلتها ـ بأنها مجموعة من الحكايات الشعبية المدونة لأنها ظلت تحيا بوصفها تأليفا حاذقا تم على أيدى مؤلفين استخدموا أشكالا متنوعة من الكتابة الأدبية العربية ليحيطوا بتقليد سرد شفاهى. ومن الحكمة إذا أردنا أن نقيم حكايات (ألف ليلة) أن نسلم بالتفاعل التام داخل النصوص بين خلفية من الأداء الشفاهى وتواتر تأليف مكتوب (٣٢).

وفى دراستى الحالية أستخدم اصطلاح الصائغ «redactor» فى إطار مناقشتى قضية «المؤلف» فى كل حكاية من حكايات (ألف ليلة) بذاتها، وذلك على النحو الذى يراه به أندرياس حامورى Andreas Hamori حين يقول :

«الصائغ اصطلاح عرفى، فصياغة الكتاب [أى ألف ليلة] تستدعى نسقا من التسلسل بغية إحداث تأثير. فكم من الأيدى شاركت فى صنع هذا؟ لا يمكننا أن نعرف»[٣٣].

لا شك أن كل صائغ قد أفاد من خيال الرواة الشفاهيين ـ الذين تناولوا القصة وزينوها قبل أن تصير مهيأة للكتابة ـ وأنه قد تأثر هو ذاته بالمراجعات النصية التى قامت بها أجيال النساخ السابقين. فكلمة «الصائغ» إذن تنصرف إلى من يقف فى نهاية تلك السلسلة من التناقل الشفاهى والتواتر النصى، وهو الشخص المسؤول عن نسق الحكاية التى تصلنا فى شكلها النهائى المكتوب فى المخطوط أو النص المطبوع.

وصف تقنيات قص مختارة من (ألف ليلة):

فى هذا القسم من الدراسة أعرض لأساليب سرد استعملها صائغو (ألف ليلة) ولجأوا إليها فيما لا حصر له من قصصها (...).

١ ـ دلالة التكرار:

لقد جمعت تحت هذا العنوان إشارات متكررة لبعض الشخصيات والموضوعات التى تبدو غير ذات مغزى عند ذكرها أول مرة؛ بحيث يبدو ظهورها مصادفة عارضة، لكنها تعود إلى الظهور فيما بعد أو فى موضع متأخر الحديث، فتقتحم النص اقتحاما يبرهن على قيمة الدور الذى تلعبه.

ومن الأمثلة الجيدة على هذه التقنية ما نجد فى حلقة مبكرة من حلقات حكاية شهر زاد وشهريار ذات الإطار الأوسع، كما نجدها فى طبعة ليدن للمخطوطة G [٣٤]، إذ يحل شاه زمان ضيفا على أخيه شهريار فينزل فى قصر يطل على بستان مغلق. ويعنى المؤلف عناية خاصة بتفاصيل المكان وبإيضاح موضع حجراته ونوافذها وكيف كانت تطل على البستان. ثم يخبرنا فى نهاية الوصف بما قاله شاه زمان من عبارة يقصد بها خيانة زوجه التى تفتتح بها الحكاية. وقد لا تدرك قيمة تلك الإشارات التفصيلية إلى قصر الملك، وشرفته المطلة على البستان وقصر الجوارى والنساء المقابل وبكاء شاه زمان. ولكن المؤلف، فى الحقيقة، قد ذكر كل تلك التفاصيل حتى نجد فيها إرهاصا وتمهيداً لتطور الحبكة التالية. فذات يوم خرج شهريار الملك للصيد وحده بعد أن اعتذر أخوه شاه زمان عن الخروج معه، وكان فى القصر شبابيك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر المقابل قد فتح، وخرجت زوج أخيه تتبعها حاشية من الجوارى والعبيد فدخلوا البستان ورآهم شاه زمان من شرفته وقد أخذ بعضهم يواقع بعضا، فهان ما عنده من القهر والغم؛ إذ وجد أن أخاه قد حل به ما أصابه هو نفسه من قبل.

ومن الأمثلة الأخرى التى نستشهد بها على دلالة التكرار ومعناه، مثل نستمده من رواية ليدن لحكاية التاجر والجنى [٣٥]؛ إذ تفتتح الحكاية بوصف البطل التاجر وقد وضع فى خرجه كسرات من الخبز وبعضا من التمر استعدادا للرحيل. قد يبدو وصف طعام الرجل الذى تهيأ للقيام برحلته أمرا عاديا إلى أن ننتقل إلى المشهد التالى فنستشعر عكس ذلك حين يشتد الحر بالرجل التاجر فيجلس تحت ظل شجرة ويأكل كسرة من الخبز وتمرة طوح بنواتها بعد أكلها، فلم يلبث أن ظهر له عفريت طويل أو جنى عظيم يطالب برأسه جزاء قتله ابن الجنى حين طوح نواة التمرة فأصابت صدر العفريت الصغير وقتلته فى الحال. ويناشد التاجر البائس الجنى العفو ويلتمس منه الرحمة، وهذا يحيلنا على قصص طلب الفدية التى تؤلف عددا كبيرا داخل سلسلة القص هذه.

وفى هذين المثلين اللذين سقناهما؛ نجد الإشارة الأولى التى تقبع فى خلفية المشهد، كالشرفة التى تطل على البستان أو الخرج المملوء بكسر الخبز والتمر، تؤسس موضوعا تمهد للظهور له فى اللحظة المناسبة،

ومن ثم يخلق المعنى المتكرر تأثيـرا ظاهريا يرهص به عرضا، ولا يلبث أن يظهر فى لحظة متأخرة، مما يبعث فى نفس الجمهور إحساساً بالسعادة عندما يتعرفه أخيرا ويبرهن على أهميته.

٢ ـ أسلوب الكلمة المفتاح

يشرح روبرت ألتر Robert Alter هذا المصطلح فى كتابه (فن الأدب الإنجيلى The Art of Biblical Literature) بوصفه «أسلوب الكلمة الهادية Lead-ing - word style». وقد ابتكر هذا المصطلح مارتين بوبر Martin Buber وفرانز روزينتسفايج Franz Rosenweig وطبقاه فى حقل الدراسات النصية الإنجيلية، بحيث يعنى «تكرار الكلمات المقصود» فى قطعة أدبية ما. إن الكلمة المفتاح تعبر عادة عن موضوع أساس أو موتيف مهم فى قصة من القصص، بحيث يهيئ تكرار هذه الكلمة للموضوع أن يفرض نفسه على انتباه القارئ شيئا فشيئا [٣٦].

ويناقش بوبر فى تصدير ترجمته الإنجيل الألمانية نسق الجذر (الفعلى) الثلاثى فى العبرية والإمكانات التى يتيحها أو ييسرها للتكرار الكلامى . ويميز صنف تقنيات التكرار التى تعتمد على كلمة مفتاح، محددا لها هذا الاصطلاح بوصفها «كلمة أو جذر كلمة، يقع مرارا على نحو دال فى نص، أو فى سلسلة نصوص متصلة، أو فى مجموعة نصوص تنتظمها وحدة كلية. وبتتبع تلك التكرارات يمكن أن نقبض على معنى النص ونحل شفراته... والتكرار كما قد ذكرنا لا يقتصر على تكرار الكلمة بعينها بل يمتد إلى تكرار جذر الكلمة. وفى الحقيقة، فإن اختلاف الكلمات يمكن فى أغلب الأحيان أن يكثف حدث التكرار المحرك. وقد دفعنى إلى هذه التسمية ما ينشأ عن تضام الأصوات المتصلة الواحد منها بالآخر من حركة. فلو تخيل المرء النص الكلى الممتد أمامه أمكنه أن يستشعر موجات تروح وتجىء بين الكلمات» [٣٧].

وما يصدق على الجذر العبرى الثلاثى وينطبق على الإنجيل يصح فى العربية. وفى (ألف ليلة) يمكن أن نتبين الكلمة المفتاح فى حكاية «مدينة المجوس» فى رواية المخطوطة M N، وهى إحدى الحكايات الفرعية التى يحتويها إطار حكاية الصبية الأولى (وهى بدورها حكاية يتضمنها إطار أكبر خاص بالحكاية المعروفة باسم «حكاية الحمال وصبايا بغداد الثلاث») [٣٨]، وتحكى حكاية أخوات ثلاث جهزن مركبا محملا بالبضائع وسافرن أياما وليالى وغفل «الريس» عن الطريق فتاهت المركب ودخلت مجرى غير البحر المقصود، لم يسلكه البحارة من قبل، حتى لاحت لهم مدينة، وبعد أن غاب الريس الذى ذهب يستطلع الأمر ساعة عاد يدعو ركابه إلى رؤية المدينة، ليتعجبوا من صنع الله فى خلقه ويستعيذوا من سخطه. فلما طلعوا المدينة وجدوا كل مافيها مسخوطا حجارة سوداء ووجدوا القصور خالية من الحياة، فقد سخط كل من فيها حجارة سوداء فتعجبوا من هذا واجتازوا الأسواق[٣٩].

ويلفت لين فى ترجمته (ألف ليلة) نظرنا إلى دلالة الجذر الفعلى:

> «س خ ط التى تعنى مخلوقا إنسانيا لعنه الله فتحول إلى حجر، وينصرف هذا فى مصر عموما إلى تمثال قديم. وهكذا ابتكر العرب فكرة المدن التى تحجر أهلها، من مثل قصة الصبية الأولى من صبايا بغداد الثلاث»[٤٠].

ويلاحظ لين فى معجمه العربى الإنجليزى كذلك أن المعنى الأول لاسم المفعول «مسخوط» هو الممسوخ لاستحقاقه لعنة الله. كما يسجل لين بالإضافة إلى ذلك الجذر «مسخوط» الذى ينصرف إلى معان من مثل «الكراهية والغضب أو عدم الرضى والاستهجان»[٤١].

قد يفهم من كلمة «مسخوط» ببساطة فى مدلولها الواسع معنى الانتقال أو التحول. ويلاحظ بيرتون Burton فى تعليقه على تلك الحكاية أن مسخوط: «تنطبق فى الغالب الأعم على تغير فى الشكل كتغير شكل إنسان مسحور إلى شكل قرد، وبلغة بسيطة تنطبق على تمثال من الحجر ... إلخ»[٤٢]. وفى موضع آخر من نسخته لـ (ألف ليلة) يقدم فيه شرحا آخر للكلمة، فيراها تعنى «تحولا (بشعا فى الغالب) إلى هيئة تمثال». وقد طرحت إلماحات لين إشكالية فى نسخة M N تتصل بفعل تعجب «الريس» فى بداية تلك الحلقة من «مدينة المجوس» حين يقول: «تعجبوا من صنع الله فى خلقه واستعيذوا من سخطه». ويستخدم المؤلف هذه الجملة لترجيع صدى معان تتجاوب بين «سخط» و «مسخوط» وكلمات مشتقة من الجذر ذاته « س خ ط ». إن حضور الاسم «سخط» يضفى على المسخوط ظلا من معنى دينى، وهذا المعنى الدينى الذى ينجم عن التقابل بين الكلمات يشير إلى أن سكان المدينة قد مسخوا عقابا لهم وجزاء استحقاقهم غضب الله وبطشه خاصة.

ومما يثرى مناقشتنا ويزيد عرضنا تشويقا أن نورد ملاحظة عبد القاهر الجرجانى (ت ١٠٧٨ م) فى سياق من سياقات (دلائل الإعجاز)؛ حيث يرى أنه قد اتضح بما لا يعترضه الشك أن الألفاظ فى ذاتها لا معوّل عليها، وأن اللفظ تبع للمعنى فى النظم، وأن لا نظم فى الكلم ولا ترتيب، حتى يتعلق بعضها ببعض، وينبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك[٤٣].

ويلاحظ ج . ج. هڤان جيلدر G. J. H.von Gelder فى تحليله عمل الجرجانى أن «القيمة لاتستند إلى كلمات مفردة، بل لاتساق عجيب فى العبارة»[٤٤]. ويمكن أن ينطبق رأى الجرجانى فى «اتساق المعانى» على ما نجده من معان فى حكاية «مدينة المجوس»، مثل إيراد عبارة «أستعيذ من سخطه» فى موضع يسبق مباشرة العبارات التى تصف المدينة المفقودة وسكانها الممسوخين. ويذكر مؤلف مخطوطة M N القارئ بمعنى جذر «مسخوط» محيلا على المعنى الأصلى الذى يتعلق بسخط الله وغضبه على غير الأتقياء. فكلمة «سخط» و«مسخوط»، تتردد داخل إطار القص هذا بوصفها كلمة مفتاحا تركز العناية على القيم الأخلاقية موضع اهتمام الحكاية.

وتتصل أحداث الحكاية بوصف نزول الركاب والبحارة إلى البر وطلوعهم إلى المدينة وتجولهم بالأسواق، وتجترئ البطلة على الدخول إلى قصر الملك وتدهش حين تكتشف الملك والملكة وحاشيتهما وقد مسخوا جميعا أحجارا سودا. وقد وصف كل واحد منهم بتعبير «مسخوط»، حتى تلتقى فى النهاية بشاب حسن المنظر هو الوحيد الذى نجا من أهل المدينة ويخبرها بقصة أهل المدينة وكيف عصوا الله ولم يستمعوا إلى نذيره أو يستجيبوا له فأنزل سخطه عليهم جزاء عبادتهم النار ومسخهم حجارة سوداء وأنجاه جزاء ما كان يكتم من إسلام:

«ولم يزالوا عاكفين على ما هم عليه حتى نزل عليهم المقت والسخط من السماء عند طلوع الفجر فمسخوا حجارة سوداء وكذلك دوابهم وأنعامهم»[٤٥].

وينتهى إطار مدينة المجوس عندما تعود البطلة إلى رفاقها وتخبرهم بما قد سمعت توا: «فأخبرتهم بما رأيت، وحكيت لهم قصة الشاب وسبب مسخ أهل المدينة وماجرى لهم فتعجبوا من ذلك»[٤٦].

لقد وصف حال أهل المدينة وما حل بها ـ نتيجة لسخط الله ومقته ـ بكلمات مشتقة من جذر واحد «س خ ط »، ولا تؤكد تلك الكلمة ـ الموتيف العلاقة بين الأحداث وتوثقها فحسب، بل تميز حدود الحكاية

الصغرى فى بدايتها ونهايتها داخل إطار الحكاية الكبرى التى تنطوى عليها.

ويمكننا أن نلاحظ فى حكايات أخـــرى من حكايات (ألف ليلة) كيف تعمل «الجملة المفتاح» ـ من حيث تنصرف إلى جمل تامة وتراكيب كلية ـ (وباعتبارها توسعة لنموذج بوبر)؛ فتتكرر فى مواضع ملحوظة داخل الإطار الذى يلفُّها.

وسوف نرى فى الفصل الثانى من هذه الدراسة كيف تستخدم «الجملة المفتاح»: «لو أبقيتنى لأبقاك الله» كى تربط الحكايات الصـــغـــرى بمرمى حكاية «الصياد والعفريت» الأبعد وبإطارها الأوسع. وفى جملة «إن فى ذلك لعبرة لمن اعتبر» المفتاح، تلخيص أخلاقى نصادفه مرارا فى حكاية «مدينة النحاس» من (ألف ليلة).

وبرغم أن المؤلف (كما سنرى فى الفصل الرابع) يقوم بصياغة تنويعات على هذا التحذير الأخلاقى، فإن الحكاية كلها تدور فى محيط الكلمة المفتاح «عبرة» و«اعتبر»، كما لو كان يلفت الانتباه إلى الاهتمامات الموضوعية التى تربط بين الحلقات المتنوعة فى الحكاية وتوحد ما بينها.

٣ ـ النماذج الموضوعية والنماذج الشكلية

ينتظم البناء فى تلك الحكايات من (ألف ليلة) ـ شأنها شأن غيرها من أشكال الخيال الفنى المصاغة بحذق ومهارة ـ انتظاما يلفت المتلقى إلى عناصر سرد بعينها من دون سواها: الكلمات الدوّارة، والإشارات المتكررة، وحشد العبارات الوصفية حشدا يحيط بأشياء معينة ومختارة، وغير ذلك من مثل هذه النماذج التى تعين القارئ على تمييز أحداث بعينها وفهم قدرها من الأهمية فى غمار السرد. وبمجرد أن ينتبه المتلقى إلى النماذج التى تمنح السرد هيكله، يستشعر متعة اكتشاف لما يقوده القاص خلسة نحوه؛ أى لبؤرة الحكاية. ومهما يكن، فعلى القارئ الذى يسعى إلى استكشاف تلك النماذج أن يحذر اختبارها فى حدود من الأحداث ضيقة؛ فقد لا يهيئ الحدث المستقل والحوار الواحد سياقا كافيا يكشف للقارئ المتفحص عن مغزاه فى الحكاية التى يتناولها، بل عليه أن يهتم بالحدث الخاص فى علاقته بباقى السرد، وبالطريقة التى تلتحم بها الأحداث والعناصر الأخرى فى الحكاية.

لقد لاحظت، فى دراستى قصصا بأعيانها، نوعين من النماذج البنائية؛ أحدهما موضوعى والآخر شكلى. وأعنى بالنموذج الموضوعى thematic patterning ما ينبث بين الأحداث المتنوعة وقوالب الحكاية من مفاهيم متواترة وموتيفات أخلاقية. وقد يصاغ هذا النموذج الموضوعى فى حكاية مصنوعة بحذق ومهارة صياغة تؤكد الفكرة البارزة وتثبت الوحدة التى تقتسمها أحداثها المتنوعة، وقوالب القص فيها.

فالنموذج البنائى فى «حكاية الصياد والجنى» يوثق الصلة بين الحكاية والقصص التى تنطوى عليها؛ بحيث يمكن أن نعبر عن فكرتها الأساسية فى عبارة مباشرة مؤداها أن الإساءة إلى الصديق أو من أحسن إليك بدافع من عدم الثقة أو الحسد واحتدام الغيرة تؤدى حتما إلى الندم والحسرة.

ويتجلى هذا التصور فى حكاية الصياد «الكبرى» وفيما تنطوى عليه من حكايات صغرى مثل حكاية «يونان ورويان» Yunan and Duban والزوج الغيور والببغاء. هذه القصص تتصل موضوعيا ـ بالطبع ـ بإطار الحكاية الكبرى الأوسع؛ أعنى حكاية شهرزاد التى تلتمس بطريقة أدبية طريقا للنجاة من بطش ملك تتملكه نوازع الشك والغيرة.

ومن أمثلة النماذج الموضوعية الأخرى ما نجد فى حكاية «مدينة النحاس» التى قد تبدو لأول وهلة ذات وحدة بنائية صغيرة. فالحدث الأول الذى نرى فيه مجموعة من المسافرين الباحثين عن قماقم نحاسية قديمة فى صحراء شمال أفريقيا، تعترضه على الدوام حكايات فرعية، كالحكاية المدونة فى نقوش بوابة قصر قوش بن شداد، وحكاية العفريت المسجون بسبب حرب سليمان مع الجن، ومواجهة ملكة تدمر وحراس جثتها. وفى كل حكاية من تلك الحكايات الصغرى نجد شخصية تألق نجمها ذات مرة فازدهت واغترت ثم انطفأ نجمها وذل كبرياؤها حتى سلمت بقدرة الله وعلوه فوق كل قدر وجاه، فتعزز تلك الحكايات الصغرى مرمى الحكاية الكبرى وموضوعها الذى يرى أن الغنى والخيلاء يغويان الإنسان ولا شفاء منهما إلا بالزهادة والشقاء. وهكذا يوحد نموذج (الغرور ـ عقاب الله ـ طاعته والخضوع لإرادته) الموضوعى بين الحكاية والقصص المتنوعة التى تندرج فى إطارها.

أما النموذج الشكلى، فأعنى به تنظيم الأحداث والوقائع والإشارات التى تؤلف حكاية من الحكايات وتمنحها شكلها. وهذا النموذج الشكلى ـ عندما يخطط بمهارة ـ يتيح للمتلقى فرصة اكتشاف البناء والحبكة والمشاركة فى حلها مما يشعره بالمتعة. ومن الأمثلة على هذا ما نجد فى حكاية الشيوخ الثلاثة الذين مروا بتاجر فى الصحراء يوشك أن يذبحه جنى قصاصا منه، (ولقد صادفنا الجزء الأول من هذه الحكاية بالفعل فى ما قدمت من تحليل لأحداث من «التاجر والعفريت»). ويهتم المؤلف بوجه خاص بما جلب كل شيخ معه من حيوان يدعو إلى الاستغراب؛ فالشيخ الأول جاء ومعه «غزالة»، أما الثانى فجاء ومعه كلبتان سوداوان من كلاب الصيد، وأما الثالث فقد جاء ومعه «بغلة زرزورية». وهنا يتجه الشيخ إلى الجنى مناشدا إياه أن يطلق سراح الرجل قائلا له: «لو أنى حكيت لك حكايتى مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة، أتهب لى ثلث دم هذا الرجل؟» فقبل الجنى. ومن ثم لا يستعصى على المتلقى أن يتعرف على الفور النموذج الشكلى لواحدة من سلسلة القصص تلك؛ فكل واحد من الشيوخ يتقدم بدوره ليقص حكاية غريبة عن حيوانه مطالبا بثلث دم التاجر حتى ينقذوا حياته برواية قصصهم الثلاث[٤٧].

ومن شواهد النموذج الشكلى الأكثر تطورا ما نجد فى سلسلة قصص بعنوان «حكاية الأحدب»[٤٨]؛ حيث تواجهنا شخصيات أربع: سمسار نصرانى، ورئيس طباخين [مباشر] وطبيب يهودى وخياط، وقد مثل كل واحد منهم أمام السلطان يخبره بقصة عجيبة لينجو بحياته. وتتصل تلك الحكاية (من صنف موتيف الفداء) بوضوح بين إطارها الكلى وإطار الحكاية الكبرى، أى حكاية شهر زاد التى تروى قصصها لتتفادى الموت. والأكثر من ذلك أن كل واحد من شخصيات حكاية الأحدب حين يحكى كيف لقى رجلا بلا حراك على نحو مريب، كان يجيب الراوى حين يسأله: كيف جنى جزاء ما اقترف بأن فى إجابته قصة يقدمها فداء للسلطان. وكان آخر هؤلاء الأربعة الخياط الذى حكى للملك كيف قابل فى وليمة شابا أعرج. ولقد أراد الجلوس فلما رأى على المائدة نفسها «مزينا» أراد الخروج، وقد علل هذا بأن المزين كان سبب عرجه. ولا يلبث الشاب أن يروى عليهم قصة، فيصر المزين على أن يتبعها بمجموعة قصص واحدة عن نفسه تعقبها حلقات ست عن ستة من الإخوة الذين ساء حظهم وتشوهت أعضاؤهم. ولا تبتغى قصص المزين تقديم أية فدية شأن قصة الخياط، بل هى على عكس ما روى من القصص الأربع التى رويت على السلطان فى إطار قصة الأحدب الأوسع. ولا يبدو أن ثمة اهتماما موضوعيا واحدا أو مغزى أخلاقيا يحكم قصة المزين. فالإخوة الستة كلهم قد مسهم الأذى، وإن كان بعضهم يستحق العقاب جزاء شهوته، فالبعض الآخر ـ خاصة الأخ الثالث والرابع ـ

ضحايا بريئة من ضحايا محتال شرير. والوصف الموجز للكيفية التي آل بها حال الأخ لما هو عليه فصار أعمى أو مخصيا أو مقطوع الشفتين أو الأذن، هو ما يجمع بين حلقات هذه السلسلة[٤٩]. وهذا النموذج البنيوى من نماذج التمثيل بالأشخاص وتشويه أعضائهم يربط بين قصص الإخوة الستة شكليا من جانب، ويجمع بين سلسلة المزين (الحلاق) والأحدب فى وحدة كلية أكبر من جانب آخر، وذلك حين يعرض فى كل حكاية من حكاياتها الأربع المندرجة فى إطارها نموذجا شكليا من نماذج التشويه/ العاهات. ومن ثم يعوض افتقاد الوحدة على المستوى الموضوعى فى قصص الإخوة الست المنطوى عليها إطار سلسلة حكاية المزين تميم شكلى متماسك.

٤ ـ التصوير الدرامى

ينصرف التصوير الدرامى فى رأيى إلى تصوير موضوع أو شخصية بواسطة حشد وافر من التفاصيل الوصفية أو الإشارات الصامتة والحوارات، تصويرا بصريا خياليا يضعها أمام عينى المتلقى حية. ومن ثم، فهو مقابل للتصوير الموجز، حيث يخبر المؤلف جمهوره عن شيء أو حدث باختصار دون أن يبعث الحياة فى المشهد أو دون أن يشجع المتلقى على تصوره تصورا بصريا. ويضع واين بوث Wayne Booth ـ فى كتابه (بلاغة الفن القصصى The Rehtoric of Fiction) الذى يحلل فيه الرواية الحديثة ـ تحديدات مماثلة للفروق بين ما يدعوه «العرض» Showing و«الإخبار» Telling.

عندما يعرض الكاتب لجمهوره المتلقى شيئا، فإن ذلك يعنى بسطه ونقله نقلاً دراميا، يضفى على الواقع كثافة الحقيقة الوهمية. أما عندما يخبر جمهوره المتلقى بوقوع حدث أو يصدر حكما على شخصية من الشخصيات، فإنه يستخدم ملكاته وقدراته فى التأليف ليلخص الموقف دون أن يجعل له حضورا خياليا[٥٠].

ولكى نفهم كيفية عمل تلك التقنيات، علينا أن نلجأ إلى مقارنة طريقتين فى التعبير عن مشاهد متناظرة فى حكايتين من حكايات (ألف ليلة)، وأخص منها حكايتين تصوران تصويرا نموذجيا العقاب الذى ينزل بالبطل فى صورة بتر. والمشهد الأول يقع فى قصة العاشق الذى قبل أن يتهم بالسرقة واعترف بها زورا وبهتانا؛ فقد أتى أفراد من العائلة خالدا عامل البصرة وحاكمها بشاب بهى الطلعة تسلل إلى بيتهم، فقبضوا عليه واتهموه بالسرقة فاعترف بجريمته. ولقد بدا الفتى لخالد أفصح وأنبل من أن يكون لصا. ولم يجد الوالى بدا أمام إصرار الفتى على ذنبه من أن يأمر رسميا بمحاكمته وتوقيع العقاب عليه، برغم قناعته الداخلية ببراءة الفتى وبأن لديه من الأسباب ما يدفعه لإخفاء حقيقة أمره. ولقد حاول خالد، خفية، أن يعرف منه سبباً يدفع عنه شر العقوبة فلم يفلح. وعندما حان وقت محاكمته فى اليوم التالى وسأله القاضى للمرة الأخيرة قبل أن ينطق بالحكم أصر على موقفه دون أن يكشف حتى نهاية القصة عن أنه عاشق دخل البيت لموعد مع الابنة. ولقد ارتضى لنفسه أن يعد لصا حتى يحمى شرفها. ويجرى مشهد البتر على النحو التالى:

«فلما أصبحْ الصباح حضر الناس ليروا قطع يد الشاب ولم يبق أحد فى البصرة من رجل ولا امرأة إلا وقد حضر ليرى عقوبة ذلك الفتى. وركب خالد ومعه وجوه أهل البصرة وغيرهم، ثم استدعى القضاة وأمر بإحضار الفتى فأقبل يحجل فى قيوده ولم يره أحد من الناس إلا وبكى عليه وارتفعت أصوات النساء بالنحيب فأمر القاضى بتسكيت النساء ثم قال له: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالهم فلعلك سرقت دون النصاب؟ قل بل سرقت نصابا كاملا. قال: لعلك شريك القوم فى شئ منه؟ قال بل هو

جميعه لهم ولا حق لى فيه فغضب خالد وقام إليه بنفسه وضربه على وجهه بالسوط وقال متمثلا بهذا البيت:

يريد المرء أن يعطى مناه

ويأبى الله إلا ما يريد

ثم دعا بالجزار ليقطع يده فحضر وأخرج السكين ومد يده ووضع عليها السكين فبادرت جارية من وسط النساء عليها أطمار وسخة فصرخت ورمت نفسها عليه ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر وارتفعت بين الناس ضجة عظيمة»[51].

لقد ظهرت المحبوبة مضحية بسمعتها، وأفشت سرها إنقاذا لحبيبها.

ولسوف نعود إلى مشهد البتر فور أن نلقى نظرة على مشهد البتر الثانى الذى ورد فى «جزاء الإحسان». وفيها يحظر ملك أحمق حظراً تاما على أى شخص أن يخرج صدقة أو يبذل إحسانا وإلا قطعت يده. وتتوالى الأحداث فنجد شحاذا جائعا يقصد امرأة ـ نرى فيما بعد أنها بطلة القصة ـ فقال لها: «أعطنى من فضل الله». فقالت: «كيف أعطيك وقد أمر الملك بقطع يد من يتصدق». فقال لها: «استحلفك الله أن تعطينى صدقة لوجه الله» «فلما استحلفها بالله رق قلبها له فوهبته رغيفى خبز». ولما بلغ خبر هذا الملك استدعاها وقطع يدها ثم عادت إلى بيتها[52].

مختصر، صارم، مباشر :

إن تجاور النصين يدفع إلى طرح السؤال عن كيفية استخدام التصوير البصرى الدرامى فى مشهد البتر فى حكاية «العاشق»، بالمقارنة لما يقنعنا به المؤلف نفسه حين يستخدم تقنية عرض موجز فى حلقة مماثلة من حلقات «جزاء الإحسان». ويفسر هذا فى رأيى أن مشهد العقاب فى حكاية «العاشق» يمثل ذروة الحكاية الصغرى، ومن عادة (ألف ليلة) فى حكاياتها أن تدخر التصوير البصرى الدرامى خاصة للمشاهد التى تقع فى قلب السرد، وهذا ينطبق على المثل الذى نسوقه هنا. أما ما يلى ظهور الفتاة فى الميدان العام فيروى بإيجاز بارع، إذ أمكن تفادى عقاب الفتى بعد أن اشتهر حب العاشقين وأقنع «خالد» أبا الفتاة أن يسمح لهما بالزواج. بينما يتمهل المؤلف فى وصف مشهد العقاب: الجمهور المنتخب، ونظرات الاستعطاف فى عينى الشاب المتعثر فى أغلاله، والحوار الممتد بين القاضى والسجين، ووصف «خالد» الغاضب الذى يئس من بذل المحاولات لإنقاذ الفتى فهب يلطمه بالسوط. ومن شأن كل تلك التفاصيل البصرية أن تبطئ من إيقاع السرد، مع الحفاظ على تماسكه دون انحلال فى العقدة، إلى آخر لحظة، عندما تهب البطلة والسياف يكاد ينفذ سكينه. وهكذا يمكّن التصوير البصرى الدرامى المؤلف من زيادة حدة التوتر فى المشهد فيرفع من درجة تمتع المتلقى بالإثارة. هذا فى مقابل ما نجد فى مشهد البتر فى «جزاء الإحسان» الذى لا يقع فى بؤرة السرد بحال من الأحوال. ولذا، يعرض مشهد العقاب عرضا موجزا لأنه مجرد مدخل للذروة الحقيقية التى نبلغها فى مشهد تبرئة دوافع المرأة النبيلة بعد أن طردت [على حالها بعدما قطعت يدها] مع طفلها المعلق برقبتها، وظلت تتجول حتى وجدت مجرى مائيا، فانحنت تشرب وتبل عطشها الشديد الذى بلغ مبلغه لطول تجوالها وتعبها وأساها، ولما مالت إلى الأمام سقط الطفل فى الماء، فجلست تبكى عليه بكاءً حارا. وبينما هى على هذه الحال أبصرت فجأة رجلين يمران بها فسألاها: «ماذا يبكيك» فردت: «كان طفلى متعلقا برقبتى فسقط فى الماء». فقالا لها: «أتودين أن نعيده إليك؟» فقالت «نعم» فدعوا الله متضرعين، فعاد الطفل إليها دون أن يمسسه سوء أو يصيبه أذى. ثم سألاها:

«هل تودين أن يرد الله عليك يديك؟» فقالت: «نعم» فدعوا الله كما فعلا من قبل، فارتدت إليها يداها أجمل مما كانتا. فقالا لها: «هل تعرفين من نحن؟» فقالت: «الله وحده يعلم». فقالا: «نحن رغيفا الخبز اللذان تصدقت بهما على الشحاذ»[٥٣]. لقد ادخر المؤلف التصوير البصرى الدرامى لتلك الحلقة التى توضح الموضع الأخلاقى الذى يحكم القصة كلها وتستحقه دون سواها.

الهوامش :

(١) Bayard Dodge, ed. and Translator, The Fihrist of al-Nadīm: a Tenth - Century Survey of Muslim Culture (New York : Columbia University Press, 1970), vol. 2, pp. 712-713.

(٢) الزمخشرى: الكشاف عن حقائق التنزيل، بيروت، دار المعارف. دون تاريخ، جـ٣، ص٢١٠.
ويصف فيليب حتى، Philip Hitti, فى كتابه History of theArabs, London: Macmillan & Co., 1956), p. 273 النضر بن الحارث بوصفه شاعرا مغنيا، كانت حكاياته تنافس الوحى فى كسب رضا الناس. وكانت قريش – قبيلة النبى صلى الله عليه وسلم ذاته – من بين سكان مكة فى فترة حياة النبى عليه الصلاة والسلام. مما حدا بكثير منهم أن يعادى الوحى القرآنى. بداءة. وبناءً على الأسطورة العربية كانت عاد وثمود حضارتين من حضارات الجزيرة العربية القديمة. ويخبرنا الجزء السابع من القرآن عن بعض هؤلاء القوم، وكيف عوقبوا على تكذيبهم المرسلين إليهم من الرسل. وكان رستم Rustam وبهرام Behram أبطال الملحمة الإيرانية القديمة. وكانت الحيرة عاصمة مملكة تقع فى شمال شرق الجزيرة العربية، تحالفت مع ملوك إيران الساسانيين.

(٣) نقلا عن Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the 'Thousand Nights',» Journal of Near Eastern Studies, 8 (1949), p. 155.

(٤) Ibid., p. 155.

(٥) إفلاح عمر الأدلبى: نظرة فى أدبنا الشعبى. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٧٤، ص٤٥.

(٦) Judith Miller, «Egypt Bans Copies of '1,001 Nights',» The New York Times, Monday, May 20, 1985, p. A6.

(٧) صبرى العسكرى : نتائج ثقافية لمصادرة ألف ليلة وليلة، الأهرام، القاهرة، الأحد، ١٦ يونيو ١٩٨٥ ص١٤. وفيما يخص كاريكاتير المحررين عن ألف ليلة وليلة، والخلاف الناثر حولها، انظر: الأهرام السبت، ٢٣ مارس ١٩٨٥، ص١٣. والجمعة ٢٩ مارس، ١٩٨٥، ص١٧، والثلاثاء ٩ أبريل ١٩٨٥، ص٩.

(٨) سلوى العنانى: قضية ألف ليلة وليلة، الأهرام، الجمعة، ١٩ أبريل ١٩٨٥، ص١٤.

(٩) نشر أحمد بهجت سلسلة مقالات بلغ عددها خمسا فى ركنه اليومى بالصفحة الثانية من جريدة الأهرام، تبدأ من السبت ٢٠ أبريل ١٩٨٥. وقد ظهر نقده سلوى العنانى وذكره القرآن فى المقال الخامس منها بتاريخ الأربعاء ٢٤ أبريل ١٩٨٥.

(١٠) أحمد بهجت: الأهرام، الاثنين ٢٢ أبريل ١٩٨٥، الصفحة الثانية. وفيما يخص مقالات أخرى من الأهرام عن هذا الخلاف، انظر: منى رجب: بعد قضية كتاب ألف ليلة وليلة. هل هى مقدمة للعبث بكتب أخرى، الأهرام، الأحد ٧ أبريل ١٩٨٥ ص١٣. وباهر الجوهرى: ألف ليلة وليلة وأدب البرنوجرافيا، [الأدب المكشوف]. الجمعة ١٩ أبريل ١٩٨٥ ص١٤. ومقال بغير عنوان لأحمد بهاء الدين، فى عمود يوميات. السبت ٢٥ مايو ١٩٨٥ ص٢٠.

(١١) ابن النديم: الفهرست، جـ٢ ص٧١٣، ٧١٤.

(١٢) المسعودى: مروج الذهب، تحقيق.
C. Barbierde Meynard (Paris: L'Imprimerie impériale, 1861-1877), Vol. 4, pp. 90-91.
رواية وترجمة أبوت، مرجعها السابق ص١٥٠.

(١٣) Abbott, op. cit, pp. 132, 151-152,
Enno Littmann, s.v. «Alf Layla wa Layla» The Encyclopaedia of Islam, 2nd ed. (Leiden, E. J. Brill, 1960), vol. 1, p. 361.

(١٤) Littmann, op. cit, pp. 361-363;
وكذلك مقاله:
«Anhang: Zur Entstehung and Geschichte von Tausendundeimer Nacht,»

فى كتابه:

Eazahlungen aus den Tausendundeim Nachten (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953), vol. 6 p. 717.

وعن العلاقة بين الأدب الشعبى الإغريقى والعربى، انظر:

Gustave von Grunebaum, Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1953), chapter 9, «Creative Borrowing: Greece in the Arabian Nights,» pp. 294-319.

(١٥) H. Zotenberg, Histoire d''Ala al-Din ou La Lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp. 16-23, 47.

(١٦) Littmann, «Alf Layla,» p. 362.

(١٧) أما عن نص جالان Galland وتاريخ مخطوطات ألف ليلة انظر:

Muhsin Mahdi, ed., The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla) from the Earliest Known Sources (Leiden: E.J.Brill, 1984), vol 1, pp. v-ix, 25-36.

وانظر كذلك :

Abbott, op. cit., pp. 132-133.

(١٨) Zotenberg, op. cit., pp. 16-23, 47.

(١٩) Duncan Black MacDonald, «The Earlier History of the Arabian Nights» Journal of the Royal Asiatic Society (1924), pp. 353-397.

وانظر كذلك فى مناقشة بحث ماكدونال : Littmann, «Alf Layla,» p. 361,

(٢٠) Littmann, «Alf Layla,» p. 360;

Zotenberg, op. cit., pp. 45-46.

وللاطلاع على طبعة حديثة لمخطوطة بولاق انظر: محمد قطة العدوى: تحقيق ألف ليلة وليلة، بغداد: مكتبة المثنى، دون تاريخ. جزآن.

وللاطلاع على طبعة ماك ناكتن انظر:

W. H. MacNaghten, ed., The Alf Layla or Book of the Thousand Nights and One Night (Calcutta: W. Thacker & Co., (1839-1842), 4 vol s.

(٢١) Mahdi, op. cit., Vol. 1, pp. 25-36

(٢٢) وللاطلاع على حكاية الزوج الغيور والببغاء انظر: طبعة ليدن جـ١ (الليلة الرابعة عشرة) ص٩٨-٩٩. وللاطلاع على حكاية الأمير المسحور انظر: طبعة ليدن جـ١ (الليلة الخامسة والعشرين) ص١٢٢. وكلا الدراستين قد نوقش فى الفصل الثانى من الدراسة الحالية.

(٢٣) وهكذا نجد حكايات من مثل: الصياد والجن، والأمير المسحور اللتين شغلتا مكانا من نص ألف ليلة من القرن الرابع عشر G ـ نجدهما فى مجموعة قصص مستقلة دون عنوان من القرن الثامن عشر، شأن مخطوطة باريس BN3651 و 3655 ويمكن أن نجد أن حكايتى الجواد الأسود، والخليفة الصياد وهارون الرشيد (اللتين يشتمل عليهما نص مخطوطة القرن الثامن عشر ZER) وجودتهن بالرباط برقم ٦١٥٢ (بالمكتبة الملكية بمراكش) ضمن مجموعة قصص مستقلة عن ألف ليلة، يرجع تاريخها إلى ١٢٨١هـ ـ ١٨٦٤م.

(٢٤) ثمة استثناء من هذا التعميم يخص القصص التى يرد فيها ذكر هارون الرشيد (ونجده فى مواضع عدة من حكايات ZER التكميلية) ويمكن أن تعد هذه الشخصية موازيا للملك شهريار، خاصة فى رغبته التى لا تهدأ وفى التسلية وتكرار التهديد بالعنف.

وأعرض لتلك النقطة فى مناقشتى حكاية الخليفة المزيف فى الفصل الثالث من الدراسة. كما أشير إلى استخدام الطبعة B صيغة تجذب الانتباه لرواية هذه القصة على شهريار.

(٢٥) ابن النديم: الفهرست جـ٢ ص٧١٤.

(٢٦) Richard Hole, Remarks on the Arabian Nights' Entertainments (London: Cadell & Davies, 1797; reprint: New York: Garland Publishing, 1970), p. 7.

(٢٧) MacDonald, op. cit., p. 370.

(٢٨) Edward William Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians (London: J. M. Dent & Sons, Everyman's Literary Edition, 1954), pp. 419-420.

(٢٩) Peter D. Molan, The Arabian Nights: The Oral Connection, Edebiyat-n. s. vol II, nos, 182 (1988), p. 195.

(٣٠) ومن أمثلة المخطوطات التى كتبت فيها عبارة «قال الراوى» والمواضع الغريبة التى ذكرت فيها «قال» بحروف كبيرة لا تناسب الكلام المحيط بها، انظر: مدينة

النحاس Paris 3651 صحيفة ٤٠ وما بعدها، والخليفة المزيف Paris 3663 صحيفة ١٨٥أ وما بعدها.
انظر كذلك طبعة ليدن من ألف ليلة جـ٢ صحاف ف ٦٥، ٥٦.
(Christ Church Arabic Ms 207) وصحائف ٧١، ٧٢ (Paris 3612). وفى مدينة النحاس من مخطوطة (Paris 3668) صحائف ٥٣ب، وما بعدها.
وفى هذه المواضع استخدم حبر أحمر فى كتابة عبارات من مثل «قال الراوى» وفى عبارات أخرى تنبه إلى تغير المتحدث فى أجزاء الحوار من النص. هذا على عكس الحبر الأسود الذى استخدم فى كتابة بقية السرد.

(٣١) B. vol. 2 (Night 878), p. 431.

وانظر كذلك بداية ألف ليلة (بطبعة ليدن جـ١ ص٥٦): «ويتضمنه أيضا سير جليلة يتعلم سامعوها الفراسة». و العبارة الأخير محفوظة فى متون الكثير من نصوص المجموعة ذات الأصل السورى. لاحظ عبارة شهرزاد عندما شرعت تروى حكاية نور الدين وشمس النهار [ليدن جـ١ ص٣٧٩]: «وهو حديث أبو الحسن [كذا]. وما جرى له مع جارية الخليفة شمس النهار يطرب السامع وهو بهجة حسن الطوالع».

(٣٢) Mahdi, op. cit., vol. 1, pp. 37-51.

وانظر كذلك:

Johannfuck, 'Arabiya: Recherches sur L'histoire de la Langue et du style arabe (Paris: Librairie Marcel Didier, 1955), pp. 177-191.

(٣٣) Andreas Hamori, «A comic Romance From the Thousand and one Nights: The tale of Two Viziers,» Arabica 30: 1 (1983), p. 38, n. 1.

(٣٤) Leiden, vol. 1, pp. 57-59.

(٣٥) Ibid. pp. 72-73.

(٣٦) Robert Alter, The Art of Biblical Narrative (New York: Basic Books, 1981), p. 92.

(٣٧) اقتبسها وترجمها Alter, op. cit., p. 93.

(٣٨) رواية حكاية مدينة المجوس موجودة فى المخطوطة MN (جـ١ ص١٢٣: ١٢٨) وفى مخطوطة B (جـ١ ص٤٤: ٤٦). وفى مخطوطة ليدن (جـ١ ص٢٠٣: ٢٠٧) التى تفتقد نماذج MN من الكلمة. وثمة مقارنة لروايات النسخ الثلاث فى مقال:

D. Pinault, «Stylistic Features in Selected Tales: The thousand and One Nights» (Ph. D. diss, University of Pennsylvania, 1986), pp. 172-194.

(٣٩) MN Vol. 1, p. 123.

(٤٠) Edwarlane, The Arabian Nights' Entertainments (New York: Tudor Publishing Co., 1927), p. 1209, n. 1.

(٤١) Edward William Lane, An Arabic-English Lexicon (Beirut: Librairie Liban, 1968), vol. 4, p. 1325.

(٤٢) Richard Burton, The Book of the thousand Nights and a Night (London: Burton Club for Private Subscribers, «Bagdad Edition,» n.d), vol. 1, p. 165, n. 1, and vol. 10, p. 362.

(٤٣) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجى القاهرة. مكتبة القاهرة، ١٩٦٩. ص٩٠.

(٤٤) G. J. H. Van Gelder, Beyond the line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem (Leiden: E. J. Brill, 1982), p. 131.

(٤٥) MN Vol. 1, p. 127.

(٤٦) Ibid. p. 128.

(٤٧) هذا هو بناء تلك السلسلة من القصص الذى نجده فى B جـ١ ص٧: ١٠، وفى MN جـ١ ص١٢: ٢٠، لكنه من الطريف أن G (كما نجد فى طبعة ليدن ـ١ ص٧٨: ٨٦) من وجهة نظر النموذج الشكلى ناقصة نقصا واضحا. ففى G ـ شأن ما نجد فى النصين المصريين ـ يناشد الشيخان الأولان الجنى أن يهب كل واحد منهما ثلث حياة التاجر، فيتهيأ المتلقى لنموذج من حكايات ثلاث. ويروى الشيخ الأول والثانى كلاهما قصة طريفة عن الحيوان الذى يسوقه بين يديه، كما نجد فى B و MN . ولكن عندما يأتى دور الشيخ الثالث لا نجد فى رواية G ما يصف حيوانا يسوقه أمامه ومن ثم فلا قصة لديه تستحق الرواية. ولا تتضمن G فى هذا الموضع فى الحقيقة غير عبارة صريحة تقول: «وأخبر الشيخ الثالث الجنى بقصة عجيبة أغرب من القصتين السابقتين فسر سرورا عظيما واهتز طربا، وقال: أعطيك ثلث حياة الرجل». فـ G تخبرنا أن الشيخ قد روى قصة وحسب دون أن نعرف كنهها. على عكس ما نجد فى النموذج البنائى الذى يتمثل فى رواية كل شيخ من الشيخين قصة كاملة، فقد حرم المتلقى سماع القصة الثالثة التى تفترضها بنية السرد. ويتضح من الاقتباس السابق أن G تسلم بالنموذج البنائى الذى يشتمل على الشيوخ الثلاثة وفكرة [القصاص] المقسم إلى ثلاثة أجزاء، لكنها تتخلى فى النهاية عن هذا البناء ببساطة شديدة.

(٤٨) الحكاية موجودة فى ليدن جـ١ ص٢٨٠: ٣٧٩، وB جـ١ ص٧٣: ١٠٦ وMN جـ١ ص١٩٩: ٢٧٨.

(٤٩) يقع بعض مشاهد البتر موقعا مركزيا بينما يقع البعض الآخر فى مواضع عرضية غير محورية. وثمة اختلاف مهم بين الطبعات الثلاث فى قصة أخى المزين الخامس. وتنتهى النصوص المصرية (فى MN جـ١ ص٢٧١ وB جـ١ ص١٠٣) بلصوص قد هبطوا على الأخ الخامس من إخوة المزين، وقطعوا أذنه، وهى حادثة غير موجودة فى رواية ليدن للحكاية. ولا يقع هذا الحدث موقعا جوهريا تماما داخل حكاية الأخ الخامس لكنه يربط الحكاية بإطارها الأوسع من خلال ما يقدم من موتيف البتر/ التشويه، الذى يميز كل حكايات سلسلة الأحدب. وهكذا تقدم الروايات المصرية فى هذا الموضع مثلا أدل على القدرة على توظيف نموذج شكلى فى تحقيق وحدة بنائية تضم سلسلة من الحكايات المختلفة غير المترابطة، أكثر مما يفعل النص السورى.

(٥٠) Wayne Booth, The Rehtoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 3-9, 40.

(٥١) B Vol 1 (Nights 298), p. 471.

(٥٢) B Vol 1 Night 348), p. 527.

(٥٣) Ibid.



مخطوطات
ألف ليلة وليلة
فى مكتبات أوروبا
مخطوط منتاجو بأكسفورد

فاطمة موسى*

لعل حديث اكتشاف أوروبا طرفا من قصص (ألف ليلة وليلة) فى أخريات القرن السابع عشر، وظهور أول ترجمة لهذه القصص إلى اللغة الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، من أطرف قصص التقاء الحضارات التى نعرفها ؛ لما نتج عن ذلك من أثر فى تاريخ الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى من اهتمام بالقصص الشرقى والعمل على اقتناء مخطوطات لـ (ألف ليلة) وغيرها من المجموعات، هذا مع تنوع شخصيات الرجال ـ من رحالة وجنود وموظفين ـ الذين كانوا يستكتبون الرواة فى أنحاء المشرق الإسلامى ثم يبيعون تلك المخطوطات «الثمينة» لمكتبات الملوك والوجهاء فى أوروبا، إلى جانب مكتبات الجامعات والمتاحف.

كل ذلك يشكل فصلا مهما وشيقا فى تاريخ الآداب الأوروبية وفى دراسة تيارات التأثر المتبادل فى تاريخ الآداب بين أوروبا والمشرق فى مختلف العصور. وهو الأساس لاهتمامنا فى القرن العشرين بدراسة أدبنا الشعبى وكتاب (ألف ليلة وليلة) بالذات. وتعتبر دراسة أستاذتنا سهير القلماوى أول دراسة عربية أكاديمية تقدم للقارئ والباحث العربى خلاصة بحوث امتدت فى أوروبا وأمريكا لما يزيد على قرنين من الزمان.

كان المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥) أول من قدم (ألف ليلة وليلة) إلى قراء الفرنسية، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وغيرها من لغات أوروبا (١٧٠٤ ـ ١٧١٢). كان جالان من خريجى مدرسة الألسن التى أنشأها الوزير الفرنسى كولبير تمهيدا لإعمال سياسة «شرقية» لملوك فرنسا. ونلمح فى حياة جالان الوظيفية والعلمية اختلاط السياسة بالتجارة بالطموحات الأدبية والبحثية مما يميز المستشرقين منذ بداية اهتمام أوروبا بدراسة ذلك الشرق، البعيد الغريب، مع بداية العصر الحديث.

* أستاذ الأدب الإنجليزى ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

وفد جالان إلى القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية سكرتيرا للسفير الفرنسى فى أخريات القرن السابع عشر، وكانت السفارات إلى الدولة العثمانية تمولها شركات التجارة الكبرى ويحدد بقاؤها فى المشرق بعدد قليل من السنوات. وكان جالان مكلفا بجمع مخطوطات ومسكوكات لخزانة الملك التى أضحت فيما بعد نواة المكتبة الوطنية فى باريس، وكذلك لحساب أفراد من المولعين باقتناء المخطوطات والآثار الفنية. قام جالان بعدد من الرحلات فى تركيا والشام لهذا الغرض، وسمع فى إحدى رحلاته طرفا من قصص (ألف ليلة وليلة). وعندما عاد إلى فرنسا بانتهاء مهمته فى مفتتح القرن الثامن عشر، أرسل له من حلب مخطوط لـ (ألف ليلة) من ٤ أجزاء كان البداية لهذا الفصل الفريد فى تاريخ الآداب الشعبية والرسمية على السواء، ومازالت المكتبة الوطنية بباريس تحتفظ بأجزاء ثلاثة من مخطوط جالان[1].

إلا أن الحديث عن مخطوط جالان فى المكتبة الوطنية، وما صدر عنه من بحوث، بعضها ذو أصل ثابت موثق وبعضها يشتط فى التكهنات، جدير بفصل منفرد. وما يعنينا إثباته هنا أن جالان كان أديبا ذا قلم، ولم يكن مترجما ملتزما، ألبس ترجمته «ثوبا أوروبيا» قربها إلى أذهان قرائه وأذواقهم، فنجحت (ألف ليلة) على يديه فى غزو خيال القارىء الأوروبى حتى يومنا هذا. ظهر الجزء الأول من ترجمة جالان الفرنسية سنة ١٧٠٤، وتوالت الأجزاء حتى ١٧١٢ (عشرة مجلدات). وظهر مجلدان بعد وفاته بسنتين (١٧١٧)، وترجم النص الفرنسى مباشرة إلى الإنجليزية وأعيد طبعه مرات ومرات (أحصيت فى المكتبة البريطانية - مكتبة المتحف البريطانى - ١٩ طبعة مأخوذة عن جالان قبل نهاية القرن ١٨)، وأثارت الترجمة فى بريطانيا الفضول والشغف نفسيهما اللذين أثارتهما فى فرنسا.

كان القرن الثامن عشر يمثل سيادة الأدب الكلاسيكى والقيم التقليدية الراسخة فى كل الفنون، وكان الأدب الفرنسى هو المثال الذى يحتذى فى الآداب الأوروبية الأخرى، فطلعت فيه (ألف ليلة وليلة) ظاهرة فنية خلابة تمثل النقيض الصارخ لكل مقتضيات الفن الكلاسيكى الصارم، فكانت قذى فى أعين أصحاب الاعتدال وأساطين الذوق السليم، لكن جمهرة القراء وجدوا فيها متنفسا للخيال المغرب المنطلق، وأدرك الكتاب والناشرون احتفاء السوق بهذا النوع من القصص فمضوا يلبون حاجته إليها، فإذا بظاهرة أدبية جديدة هى فن أو «مودة» القصص الشرقى تنتشر فى فرنسا ومنها إلى إنجلترا وبقية أوروبا، ورحب الناشرون بأى قصص أو «ليال» شرقية من أى نوع، فظهرت على الفور (قصص تركية) (١٧٠٦)، ثم (قصص فارسية)، وهى ترجمة (ألف يوم ويوم) الفارسية، ترجمها بتى دى لا كروا زميل جالان فى مدرسة الألسن، وذكر فى مقدمتها أنه حصل عليها من شيخ فارسى أسماه «درويش مكلس»(مخلص)، وتبعتها (قصص صينية) و(قصص مغولية)...، كلها نشرت بالفرنسية ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وإلى لغات أوروبية أخرى، وكلها تسبقها مقدمات تدعى أن الكتاب ترجمة لمخطوط حصل عليه المترجم أو صديق له أثناء رحلة فى بلاد الشرق العجيب، لا فرق فى ذلك بين قصص شرقى أصيل، وكتابات مختلفة من نسج خيال مؤلف فرنسى أو إنجليزى. وأغرق الناشرون سوق الكتاب بهذه القصص؛ فاتهم النقاد كتاب (القصة الشرقية) بالكذب والمبالغة فى وصف القصور الفاخرة والجواهر الثمينة والدور الذى يلعبه السحر فى حياة أبطال الحكايات، وشكك بعضهم فى صحة نسبة هذه القصص إلى أصل شرقى ابتداء. إلا أن جمهور القراء ظل على شغفه بها، واستمرت باباً مفتوحا لكل من يبحث عن شهرة أو مال، حتى اتهم اسكندر بوب - شاعر الكلاسيكية المبرز - الخاملين من الكتاب بأنهم أضحوا «يطبخون» القصة الشرقية بنصف ريال!

أضحى همّ كل من وطئت قدماه بلدا من بلاد المشرق أن يحصل على مخطوط لـ (ألف ليلة)، لأسباب

ثقافية أو تجارية، وكل يعلن عند عودته عن حصوله على مخطوط «كامل» لـ (ألف ليلة وليلة)، مما يفسر العدد الكبير في مكتبات أوروبا، والاختلاف الواضح بينها حسب البلد مصدر المخطوط ومكان كتابته.

زاد عدد الرحالة والموظفين الأوروبيين في الشرق (من الإنجليز والفرنسيين خاصة) في أخريات القرن الثامن عشر بازدياد التجارة والتعامل مع الدولة العثمانية وامتداد مسرح التنافس المسلح على المستعمرات إلى شبه القارة الهندية، وكثرت كتب الرحلات عن الشرق ومذكرات «المسافرين» من كل جنس، وأخذ عدد من الرحالة على عاتقه الشهادة بصحة ما جاء في (ألف ليلة) من وصف لعادات الشرقيين وطرق معيشتهم، كما حرص عدد منهم على وصف جلسات المستمعين في المقاهي وطريقة الرواة في إلقاء القصص. ومن أشهر هذه الكتابات شهادة طبيب يدعى باتريك راسل نشرها في كتاب عن مدينة حلب في ١٧٩٤، وكان الكاتب قد خلف أخاه باعتباره طبيبا مقيما في حلب فأقام فيها ما يزيد على عشرين سنة، ونشر طبعة جديدة لكتاب الأخير عن «الطاعون» باسم (التاريخ الطبيعي لمدينة حلب) أضاف إليه فصولا عن حياة أهل حلب خاصة وأهل الشام وبلاد الدولة العثمانية عامة، فأضحى موسوعة شيقة للحياة الاجتماعية والثقافية لأهل هذه المدينة العربية العريقة. أورد باتريك راسل في كتابه وصفا لطريقة إلقاء الراوى قصص (ألف ليلة وليلة)، وقال في وصفه جملة تناقلتها المجلات الثقافية آنذاك، ولعلها كانت المرة الأولى التي يناقش فيها القارئ الأوروبي طريقة إلقاء القصص الشعبي في المحافل ويسقطها على ما يعرفه من ملاحم هوميروس وأشعار أجداده النورديين والأنجلو سكسون ـ قال راسل إن الراوى يقوم بإلقاء «شبه مسرحي»، ويكاد يعبر بالحركة وهو يحكي القصة، وأضاف أنه من المعتاد أن يترك البطل أو البطلة في مأزق، ويفلت هاربا من بين المستمعين كي يحفزهم على ارتياد المقهى في الليلة التالية ليستمعوا إلى ما تبقى منها.

وصف راسل المخطوط الذى حصل عليه في حلب بعد مرور قرابة تسعين عاما من تاريخ مخطوط جالان، ذاكرا أن اسمه بالعربية (Elf Leily) ، ولم يزد ما جمعه بشق النفس على ٢٨٠ ليلة لندرة الكتاب في حلب!

أيد مستشرق من الضباط الذين خدموا في الهند رواية راسل عن طريقة القص في (ألف ليلة) بوصف طريقة الراوى في الهند! وكان الكتاب والقراء في أخريات القرن الثامن عشر لا يفرقون كثيرا بين الهند والشام، فكله عندهم شرق؛ على اختلاف اللغة والجغرافيا والعادات.

انتهز الكابتن سكوت النقاش الذى ثار في الدوريات الثقافية الإنجليزية حول أصل (ألف ليلة وليلة) وطريقة روايتها والفروق بين القصص المذكورة في نشرات متفرقة، وأعلن عن حصوله على:

«نسخة من (ألف ليلة وليلة) كاملة لعلها أكمل نسخة وردت إلى إنجلترا وربما أوروبا قاطبة، اشتراها من الأستاذ وايت أستاذ كرسي اللغات الشرقية في أكسفورد، في ٧ أجزاء مخطوطة جمعها في تركيا والليفانت (شرق البحر الأبيض المتوسط) السيد إدوارد ورتلى منتاجو».

نشر هذا الخبر في المجلد الثاني من (ذخائر شرقية) ١٧٩٧[٢] على لسان الناشر المستشرق ـ الدبلوماسي ـ الرحالة ـ سير وليم أوزلى الذى أكد للقراء أن المخطوط الجديد يحوى كثيرا من القصص التي لم ترد في ترجمة جالان، وأنه يأمل أن يصدر الكابتن سكوت ترجمة لـ (ألف ليلة وليلة) كاملة. وقدم سكوت قائمة بمحتويات المخطوط مقسمة على ألف ليلة وليلة فعلا،

موضحا أن هناك فجوة، من ١٤٠ ليلة، سقطت بين الجزئين الثانى والثالث.

يشير ريتشارد بيرتون، فى الثبت الذى أورده فى الجزء العاشر من ترجمته لـ (ألف ليلة)[٣] فى أخريات القرن التالى، إلى هذا المخطوط باسم «مخطوط سكوت». وتبعه فى ذلك الباحثون فى تاريخ (ألف ليلة) وإن ذكروا جميعا أنه أصلا يعود إلى ورتلى منتاجو الذى حصل عليه من «تركيا»، وكان اسم تركيا يستخدم للدلالة على جميع مناطق الدولة العثمانية. وهو المخطوط الذى نفصل الحديث عنه فى هذا البحث لأهميته فى نظرنا من وجهين: أولا لأنه أول مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) خرج من مصر إلى بريطانيا، وقد أهمله الباحثون. وثانيا لأثره المباشر فى كاتب من أهم كتاب القصة الشرقية فى الأدب الإنجليزى هو وليم بكفورد مؤلف قصة «فاثك» أو الخليفة الواثق (١٧٨٦).

*

مخطوط ورتلى ـ منتاجو لـ (ألف ليلة وليلة) من مقتنيات المكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم Orient 550-7 . ذكره زوتنبرج[٤] ، وهو العمدة بين الدارسين الأوروبيين لمخطوطات (ألف ليلة) فى أخريات القرن الماضى، ولكنه اعتبره ثانويا من حيث القيمة إذ «يحتل مكانا هامشيا لطبيعة قصصه وطريقة توزيعها، ومصدره غير مؤكد». وتبع زوتنبرج جميع الباحثين فى قصص (ألف ليلة) ومصادرها حتى مايا جرهارد[٥] فى الستينيات من قرننا هذا، كما خلط بعضهم بينه وبين مخطوط أصغر محفوظ فى مكتبة كلية كرايستشرش فى أكسفورد.

ولعل السبب فى إهمال المترجمين الإنجليز هذا المخطوط هو ضعف إلمام كل من الأستاذ وايت المستشرق المحترف، وكابتن سكوت المستشرق الهاوى، باللغة العربية، خاصة العامية المصرية، وكذلك الفحش الصريح لعدد من القصص المصرية التى تميز هذا المخطوط (وهى المجموعة التى اختارها ريتشارد بيرتون بالذات وترجمها فيما سماه «ليال إضافية»[٦] أفرد لها المجلد الخامس من الليالى الإضافية التى ألحقها بترجمته الشهيرة لألف ليلة فى عشرة مجلدات).

يرجع تاريخ المخطوط فى المكتبة البودلية بأكسفورد إلى سنة ١٨٠٢ ، عندما باعه سكوت لهذه المكتبة، ووضع له فهرساً بالحكايات وعدد الصفحات فى كل جزء باللغة الإنجليزية وكذلك بالعربية، وكانت قائمة المحتويات بالإنجليزية قد نشرت فى (ذخائر شرقية) ١٧٩٧ ، وأضيف إليها البيان نفسه باللغة العربية فكشف عن ضعف إلمام سكوت باللغة العربية والخط العربى كذلك، وقد أثبت فى مقدمة المجلد الخاص بالفهرس عن أصل المخطوط أنه:

«جلبه من الشرق السيد إدوارد ورتلى منتاجو المحترم وبيع فى جلسة بيع مخطوطاته بالمزاد، اشتراه الأستاذ وايت من جامعة أكسفورد ثم باعه لجوناثان سكوت الذى باعه بدوره إلى أمناء المكتبة البودلية المبجلين».

أضفى سكوت على المخطوط الصفات نفسها التى ذكرها متباهيا فى (ذخائر شرقية) (١٧٩٧): «أكثر نسخة كاملة Perfect لـ (ألف ليلة) وردت لإنجلترا وربما أوروبا جمعاء»، مع تأملات عن الفروق بين نسخ (ألف ليلة وليلة) وغيرها من القصص الشرقى، مما ورد إلى أوروبا آنذاك، كما نقل إلى صفحات الفهرس نص المكاتبات التى نشرتها مجلة «جنتلمانز ماجازين» بشأن مخطوط (ألف ليلة) الذى اشتراه باتريك راسل من حلب، وغير ذلك من استفسارات القراء وتعليقاتهم، لتصبح صفحات الفهرس المهدى «إلى مجلس الأمناء المبجل من خادمهم جوناثان سكوت» ٥٥ بدلا من ٣٢.

على أن نغمة حديث سكوت عن المخطوط تبدلت تماما بعد أن باعه لمكتبة البودليان، وتقاضى ثمنه لا ريب، فبعد الإعلان على لسان المحرر لـ (ذخائر شرقية) أن «من المنتظر أن يصدر مالك المخطوط ترجمة كاملة وأمينة تعطينا نصاً مرضيا لألف ليلة وهو الأستاذ العلامة مالك المخطوط»، ودعم سكوت هذا الأمل بإعلان عن نشر «ترجمة لقصص (ألف ليلة وليلة) لم ترد فى جالان، يترجمها سكوت من مخطوط ورتلى منتاجو من ٧ أجزاء، جلبه من تركيا وهو اليوم فى حوزة جوناثان سكوت»، وذلك فى الصفحة الأخيرة من كتاب له صدر فى ١٨٠٠ بعنوان (قصص ونوادر ورسائل) ـ مترجمة عن الفارسية والعربية.

وعندما أصدر جوناثان سكوت طبعته التى زعم أنه راجعها ونقحها على الأصل العربى، اتضح أنها لا تزيد على ترجمة جالان المعروفة فى الإنجليزية منذ قرن، فيما عدا المجلد السادس الذى ضمنه عددا من الحكايات مأخوذة فعلا من مخطوط منتاجو، وكتب فى مقدمة الكتاب (١٨١١) يعلل مسلكه للقراء:

> «.... كم أحبط وخاب أمله كمستشرق يتوهم أن لديه كنزا فى ٧ مجلدات من ألف ليلة وليلة يستحق عناء البحث والترجمة، إذ وجد أن عددا كبيرا من الحكايات لا يصلح للنشر باللغة الإنجليزية فنسبة كبيرة من هذه القصص خارجة على الأدب واللياقة والعدد الباقى أتفه من أن يثير اهتماما لدى القارئ الأوروبى، مهما كان أثرها فى جميلات الحريم وفى المستمعين فى مقاهى الشرق».

ظل مخطوط منتاجو فى البودليان يشكل علامة استفهام، خاصة بعد أن انتخب ريتشارد بيرتون أقذع الحكايات ونشرها فى الجزء الخامس من (ليال إضافية) وأهداها إلى ماكس مولر وأستاذ آخر من أمناء المكتبة لرفضهما نقل المخطوط إلى مكان يناسب المترجم !

ولعل خير ما أفاد به بيرتون فى بحوث مقارنة نسخ (ألف ليلة وليلة) أنه أورد مخطوط منتاجو وغيره من المخطوطات والنسخ المطبوعة فى زمانه فى ثبت أو جدول يوضح العلاقة بينها، ويظهر منه بوضوح أن هناك قصصا لم تظهر فى غير هذا المخطوط من نسخ (ألف ليلة).

وليم بكفورد ومخطوط منتاجو:

كان وليم بكفورد (١٧٦٠ ـ ١٨٤٤) أول من ذكر شيئا عن هذا المخطوط فى كتاب منشور، وهو ما يعرف بطبعة لوزان من «رواية فاثك» (١٧٨٧) بالفرنسية، وكانت الطبعة الإنجليزية للرواية قد صدرت فى لندن فى العام السابق وادعى مترجم الرواية وناشرها أنها قصة شرقية أصيلة وردت من الشرق مع عدد من المخطوطات والكتب «أحضرها رحالة أديب»، ومثل هذه المقدمة كانت كفيلة بذيوع القصة المنحولة ونجاحها تجاريا فى السوق. سارع مؤلفها الحقيقى بنشر الأصل الفرنسى وقدم له بتأكيد أنه مؤلف القصة وأن «سوء تصرف أحد الأدباء» أدى إلى نشر الترجمة الإنجليزية قبل النص الفرنسى الأصلى، ولكنها ليست مأخوذة عن أصل شرقى. ووعد القراء بنشر قصص شرقى فى المستقبل، وأنه قبس نوره من «مجموعة المخطوطات الشرقية الثمينة التى خلفها السيد ورتلى مونتاجو، وأصولها اليوم فى حوزة السيد بالمر المحامى ووكيل أعمال دوق بدفورد».

ولعل (فاثك) وظروف نشرها وشخصية مؤلفها[7] من القصص المهمة فى تاريخ الصراعات الأدبية وما يحيط بظهورها من ظروف خاصة بالمؤلف والمجتمع المحيط به، ففى حالة بكفورد يظهر اعتراض الأهل والمربين على (ألف ليلة) وتوجسهم من تأثيرها على شاب تعلق الأسرة عليه الآمال فى أن يكون من رجال الدولة البارزين.

أولع بكفورد منذ طفولته بقصص الشرق العجيب وبكتب الرحلات والغرائب، وكان الوارث الوحيد لرجل

عصامى من التجار، وأصحاب مزارع القصب والعبيد فى جاميكا، مات عنه أبوه وهو فى العاشرة وكان أحد الأوصياء عليه رئيس الوزراء فى ذلك الوقت، ورعته أمه وهى من أسرة نبيلة فى اسكتلندا (آل هاملتون)، فأبقته بجوارها، وتوفر على تعليمه مدرسون خصوصيون فى كل فن، فنشأ شديد الحساسية متعدد المواهب وأولع بقصص (ألف ليلة وحكايات فارسية) وبالحديث عن الشرق عموما، وعزف عن الصيد والرياضة والمعارف الرجولية ـ من وجهة نظر أسرته ـ التى تطمح فى أن يصير يوما من الحكام، وتوجس أولياء أمره ومربوه من أثر الحكايات الشرقية على عقله الغض فحرمت عليه، بل أقنعه مؤدبه بإلقاء حزمة من المخطوطات المصورة الثمينة فى النار «قربانا على مذبح الذوق السليم»، وكتب بذلك مهنئا فخوراً إلى الوصى على الصبى، إلا أن ذلك الفتى الثرى لم يعدم من يزوده بالحكايات الممنوعة والرسوم والزخارف الشرقية التى يعشقها سرا، وعندما بلغ سن الرشد طرح عنه كل قيد، وانغمس فى «تعاطى» الحكايات الشرقية، واستأجر كبار الموسيقيين ومهندسى الإخراج ليعيش هو وضيوفه المنتخبون فى جو سحرى معزول تماما عن العالم الخارجى؛ لعبت فيه حكايات (ألف ليلة) المأخوذة من مخطوط منتاجو بالذات دورا مهما فى متعة نخبة الضيوف المدعوين لقصره لقضاء فترة أعياد الميلاد ورأس السنة. فى شتاء ١٧٨٠ ـ ١٧٨١؛ كتب بكفورد فى رسالة الدعوة لأحد ضيوفه يعده بتقديم حكايات من (ألف ليلة) «ساخنة، ملتهبة من فم الراوى مباشرة» مباهيا: «أستاذى للغة العربية مسلم من مواليد مكة»! وكانت ظاهرة المترجمين العرب، خاصة من اللبنانيين المسيحيين، منتشرة فى أوروبا فى ذلك الحين، إلا أن بكفورد أصر على أن مترجمه «مسلم من مواليد مكة»، ويشير إليه باسم زمير Zemir، ولعله كان يدعى «سميـر»، فقد رأيت فى أوراق بكفورد[٨] الخاصة كلمة «سمر» مكتوبة بخط مبتدىء، وهو من مواليد الدولة العثمانية على أى حال، والإشارة إلى مكة بالذات إضافة رومانسية من الشاب الإنجليزى المتحمس أو إضافة من المعلم المترجم الذى يعمل على رفع أجره.

يتضح من فحص الأوراق الخاصة والمخطوطة التى خلفها وليم بكفورد[٨] أن حكايات (ألف ليلة) الساخنة، التى قدمها الشاب المنتشى بكسر أغلال الوصاية كانت من مخطوط منتاجو، فبين هذه الأوراق ترجمة إنجليزية تكاد تكون كاملة لمخطوط منتاجو إلا أنها مسودة وبخط لم أستطع أنا أو غيرى من الباحثين فى أوراق وليم بكفورد تعرّف صاحبه أو صاحبته من بين من كانوا يعملون فى خدمته، كما أنها ليست بخط بكفورد نفسه. ومن الواضح أن كاتب الترجمة كان يدون ما يسمع من «إلقاء شفاهى».

وإلى جانب هذه المسودات (يزيد حجمها على ألف صفحة فى فروخ ورق فوليو) هناك عدد كبير من قصص (ألف ليلة) مأخوذ عن المخطوط نفسه ومكتوب بالفرنسية مع تعديل فى الحبكة وفى القصة عموما يجعلها أكثر إحكاما، وهى من تحرير بكفورد نفسه، ونسخ أديبة فرنسية مسنة كانت تعيش فى كنفه وتراجع أسلوبه فى اللغة الفرنسية. كان بكفورد يزمع نشرها إذ وجدت فى أوراقه مقدمة كتبها لإحداها وهى حكاية «أنس الوجود والورد فى الأكمام»، يعترف بكفورد فى هذه المقدمة أن خياله جمح به فخرج عن النص العربى وأعاد كتابة القصة كما لو كان هو مؤلفها، وأن أستاذه حاول كبح جماحه بلا فائدة.

لم يكن بين الباحثين فى أعمال وليم بكفورد (التى بقى معظمها دون نشر فى أوراق) من يعرف اللغة العربية؛ فلم يثبتوا أو يحققوا الصلة الوثيقة بين «أوراق بكفورد» ومخطوط منتاجو لـ (ألف ليلة)، وكان همهم التنقيب عن حكاية أو شذرة يمكن أن يرجع إليها الأصل فى رواية (فاتك) (١٧٨٦)، ولو كان أحدهم

مسلما أو عربيا لما خالجه شك فى أن القصة منحولة وأنها أوروبية الفكر مع الاستعانة بأسماء أماكن وشخصيات من الشرق.

لم أعثر أنا أو غيرى على أصل لرواية بكفورد فى مخطوط منتاجو لـ (ألف ليلة)، ولم يكن الشاب الإنجليزى ذو الخيال الجامح فى حاجة إلى مرجع شرقى أكثر مما ورد عن الخليفة الواثق فى موسوعة ديربلو (١٦٨٩) وما قرأه فى (ألف ليلة) وغيرها من وصف لبذخ القصور وغلبة قوى السحر على حياة الناس، وأسماء أماكن ومدن تسحر الأذن كبغداد وسامرا واصطخار وشيراز والموصل وغيرها.

على أننى وجدت فيما سطر على حواشى المخطوط باللغة الإنجليزية بخط سكوت، وماورد فى أوراق بكفورد ومراسلاته، ما مكننى من استجلاء أصل المخطوط ومكان كتابته فى مصر فى القرن الثامن عشر، وتحديد مسار المخطوط حتى استقر بالمكتبة البودلية بأكسفورد[٩] .

يقع المخطوط كما أسلفنا فى ٧ مجلدات يضاف إليها مجلد يحمل الفهرس وملاحظات المستشرق جوناثان سكوت، يتساوى عدد أوراق كل مجلد (قرابة ٣٠٠)، ولكن القارىء يكتشف أن تقسيمها جاء اعتباطا لأن عددا منها يبدأ فى منتصف الجملة! كاتبها ليس خطاطا ولا مثقفا ولغتها عامية. ومن الواضح أنها مكتوبة فى مصر بلغة عامية «فلاحى»، وقد استشف ريتشارد بيرتون ذلك فرجح أن يكون ورتلى منتاجو حصل عليها من القاهرة، ولم يحاول بيرتون أن يدقق تواريخ إقامة منتاجو فى مصر.

يورد ناسخ المخطوط اسمه: «عمر الصفتى غفر الله له» فى آخر المخطوط، ويورد التاريخ على أنه ١٨ صفر ١١٧٨ من الهجرة، كما يورد فى ختام الجزء الثانى التاريخ: ٢٠ شعبان ١١٧٧هـ، أى أن نسخ المخطوط استغرق حوالى ستة أشهر. وحسب كل من زوتنبرج وبيرتون أن هذه الشهور تقع فى أواخر ١٧٦٤ وأوائل ١٧٦٥. وإذ يتتبع الباحث سيرة ورتلى منتاجو وأسفاره فى الستينيات من القرن ١٨[١٠] ، نجد أنه جاء إلى الإسكندرية من لجهورن فى إيطاليا فى أبريل ١٧٦٣، ثم أقام فى رشيد فى العام التالى، واتخذ معلما للغة العربية وأخذ يجمع المخطوطات الثمينة ويخاطب الجمعيات العلمية. كتب فى رسالة إلى الجمعية الملكية قرئت بالنيابة عنه فى مارس ١٧٦٦:

«وجدت مصحفا ثمينا ولكنى لم أتمكن من شرائه لأنه فى الجامع الرئيسى ويلزمنى ٢٠٠ جنيها على الأقل لأقنع الإمام أن يسرقه لى(!)».

غادر ورتلى منتاجو مصر لفترة قصيرة واحتفظ ببيته وكتبه فى رشيد، وكذلك احتفظ بجارية حبشية أنجبت له ولدا. وبعد سنوات من التنقل استقر فى الإسكندرية مع جاريته عائشة وابنه مسعود فى ١٧٧٢ وكلف معلمه السابق الشيخ على بتعليم الصبى القراءة والكتابة، وتولى هو تعليمه اللغة التركية.

وعند وفاة ورتلى منتاجو فى ١٧٧٦، اتضح أنه أوصى بمكتبته من المخطوطات والكتب الشرقية لابنه مسعود الذى انتقل إلى إنجلترا تحت وصاية لورد ساندوتش والمحامى بالمر الذى احتفظ بالمكتبة لصالح الابن ونفذ وصية الوالد: أن يعيش مسعود فى الريف ويتعلم اللغة الإنجليزية ولا يقرب اللاتينية أو اليونانية ولا يقطن فى أى وقت فى لندن أو أكسفورد أو كامبريدج!

وعند وفاة مسعود بيعت المكتبة فى المزاد سنة ١٧٨٧، واشترى الأستاذ وايت مخطوط (ألف ليلة) ومنه اشتراه جوناثان سكوت الذى باعه بدوره لمكتبة البودليان بأكسفورد. على أن من الواضح من أوراق وليم بكفورد

أن مخطوط (ألف ليلة) موضوع البحث كان فى حوزة وليم بكفورد فى فترة أعياد الميلاد سنة ١٧٨٠، عندما كانت ترجمة الحكايات وروايتها «ساخنة» تمثل أشهى المتع والطيبات التى وعد بها ضيوفه. وفى رسالة مكتوبة بالفرنسية ومحفوظة فى أوراق بكفورد تبشر ليدى كرافن صديقها الشاب أن السيد بالمر أرسل قائمة بالمخطوطات التى فى حوزته، وتدعو بكفورد أن يفحص معها القائمة «حتى لا يحدث خطأ فى اختيار ما يترجم». وكانت ليدى كرافن شابة من أسرة نبيلة، جميلة ورعناء تعيش منفصلة عن زوجها ويدعوها بكفورد فى رسائله «فتاتى العربية الساحرة»، وكانت واحدة من ضيوفه. فى ذلك الاحتفال الممتد الذى أثار كثيرا من الأقاويل عن ممارسات غريبة وسحر أسود! عاد المخطوط إلى بالمر، ولعل ذلك كان فى ١٧٨٣ عندما اضطر بكفورد إلى الإقامة فى سويسرا، وعندما طرح للبيع فى المزاد لم يحرص بكفورد على شرائه بل اكتفى بإرسال مندوب اشترى «حزمة واحدة من أوراق مشابهة»، كما أفاد الأستاذ وايت عندما سئل عن الفجوة الواضحة فى المخطوط.

ولم يظهر لهذه الأوراق المكتوبة بالعربية أثر فى أوراق بكفورد، ولم يستطع أى من الباحثين العثور عليها أو التكهن بما فيها، أو إثبات صحة كلام وايت من عدمه، لكن الثابت أن مخطوط ورتلى لـ (ألف ليلة) فيه خلط وتكرار وفجوات كثيرة، وأن عددا من المجلدات يبدأ فى منتصف حكاية وأحيانا فى منتصف جملة.

وصف المخطوط :

١ ـ يحتوى المخطوط على ٧ مجلدات كما أسلفنا، مع أن الكتالوج المعد لجلسة البيع بالمزاد يورد ذكر ٦ أجزاء فقط، ومن الواضح أن جوناثان سكوت هو الذى رتب أوراق المخطوط ورقمها بحيث تصل إلى ٧ مجلدات. ويورد المجلد الأول القصة الإطار فى (ألف ليلة) (Bodl. Orient 550) ولكن اسم الملكين يرد على أنه الملك باز وأخوه الأصغر كهرمان، وخط هذا المجلد ردىء وفيه صفحات بفقرات مكشوطة، وعدد ٥ صفحات مكتوبة بخط مختلف.

عدد أوراقه ٣٣٩ ورقة وهو أسوأ الأجزاء كتابة ولكنه الخط نفسه فى المخطوط كله.

٢ ـ المجلد الثانى (Bodl. Orient 551) أقصر المجلدات (١٥٢ ورقة) وأحسنها خطا، ويمتاز بخاتمة يرد فيها: هذا ختام الجزء الرابع (!) من (ألف ليلة وليلة) فى ٧٧ ليلة على التمام. فى ٢٠ شعبان سنة ١١٧٧. هذا برغم أن صفحة العنوان تورد «الجزء الثانى من ألف ليلة وليلة فى ٩٣ ليلة على التمام..» مما يرجح أن هذا الجزء أصلا كتب لمجموعة منفصلة، وأضيف فيما بعد إلى مجموعة منتاجو، وهو يحمل حكاية قمر الزمان كاملة، ويختم بوفاة أبيه شاه زمان وتولى قمر الزمان الملك.

٣ ـ المجلد الثالث (Bodl. Orient 552) يحوى ٢٢٩ ورقة ويبدأ فى منتصف جملة لا علاقة لها بالمجلد السابق، وينقص «حكاية حسن البصرى» من منتصفها تقريبا. وهذا هو الجزء الذى ذكر سكوت فى الفهرس أنه لاحظ «فجوة» من ١٤٠ ليلة سأل عنها وايت فأحاله إلى بكفورد.

ينتهى الجزء الثالث فى منتصف جملة تكتمل فى بداية الجزء الرابع.

٤ ـ المجلد الرابع (Bodl. Orient 553) يحوى ٢٨٨ ورقة. نجد فيه بداية الحكايات التى أعاد بكفورد كتابتها بالفرنسية، وأدخل عليها كثيرا من نتاج خياله هو، وهى قصة مازن التى تشبه كثيرا «حكاية حسن البصرى». تبدأ حكاية مازن فى الورقة ١٧٩ وفى الهامش تعليق بخط سكوت: «حكاية مازن يقول الأستاذ وايت إنه ترجمها بطلب من ليدى كرافن أميرة أنسباخ (اسم زوجها الثانى)». وينتهى المجلد قبل نهاية الحكاية.

٥ ـ يورد المجلد الخامس ما تبقى من حكاية مازن يليها مباشرة عدد من نوادر هارون الرشيد، وما يلقى عليه من حكايات لتسليته إذ «يضيق صدره» فيخرج ليلا متخفيا ليسرى عن نفسه، ترد فيها إشارات جنسية صريحة بلغة عامية مصرية، الأرجح أنها من وجه بحرى وخلفيتها مصرية. وينتهى المجلد (٢٣٧ ورقة) فى بداية قصة التاجر الشامى ونساء القاهرة.

٦ ـ يحوى المجلد السادس (Bodl. Orient 555) ١٨٢ ورقة، ويورد قصة التاجر الشامى والنسوة المحتالات، ثم يورد عددا آخر من النوادر الجنسية التى اختارها بيرتون فيما بعد ليضمها إلى الليالى الإضافية، وكلها مصرية صريحة، وينتهى المجلد فى منتصف قصة الوزيرين الأخوين أحمد ومحمد.

٧ ـ المجلد السابع (Bodl. Orient. 556) يحوى ٢٠٦ ورقة، ويكمل حكاية الوزير محمد وابنته وأخيه وابن أخيه، ويسرد قصص سلاطين آخرين ـ سلطان الأندلس ـ ملك العراق، ويختم بحكاية سلطان الصين الذى تزوج بنت التاجر. وفى صفحة الختام «ترويسة» مثلثة مزخرفة بالحبر الأسود والأحمر فيها اسم الناسخ «الفقير إلى الله عمر الصفتى غفر الله له»، والتاريخ كما أسلفنا ١٨ صفر ١١٧٨هـ.

أسلوب الحكايات فى مخطوط منتاجو: لغة المخطوط كما أسلفنا عامية مصرية، فيها كثرة من الأخطاء الإملائية والأخطاء فى كتابة الأسماء، ونلفت هنا نظر الباحثين فى اللغات العامية فى اللغة العربية، فهذا نص عامى مصرى محفوظ منذ منتصف القرن الثامن عشر.

ويحتفظ الراوى بتقسيم السرد إلى ليال، ولا يفتأ بعد فقرات (تقل أحيانا إلى فقرة أو فقرتين) أن يكرر انقطاع شهرزاد عن الحديث لطلوع الفجر ثم عبارة «لما كانت الليلة التالية قالت دنيازاد.. إلخ..» تكتب بقلم أغلظ وكلمات منها بمداد أحمر.

وتلتقط شهرزاد خيط الحكاية بالكلمات نفسها كل ليلة: «بلغنى أيها الملك السعيد الموفق الرشيد صاحب الرأى السديد والفعل الجميل الحميد قال الراوى حكى والله أعلم بغيبه وأحكم وأعز وأكرم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم أنه كان فى قديم الزمان والعصر والأوان وسالف الأيام بمدينة ...».

والتكرار سمة عامة فى السرد وفى التعليق، وكثيرا ما يرد فى أحداث القصة وحبكتها؛ فحكاية «مازن» شبيهة بحكاية حسن البصرى وزوجه ابنة ملك الجان. وإلى جانب الحكاية الإطار ـ ولاختتام لها كما فى طبعة بولاق مثلا ـ نجد الحكايات متداخلة وشخصياتها تقص قصصا كثيرة لمجرد قضاء الوقت أو للخروج من مأزق أو للتدليل على ما ورد فى حديث لها.

وفى مناسبات الوصف يترك الراوى خيط الحكاية، ويستغرق فى الوصف بلغة مسجوعة قد يضمنها أبياتا من الشعر. يقول فى وصف معركة فى حكاية «مازن»:

«فوقعت العين على العين واصطفت العساكر واعتدلت الصفوف وتقدمت الألوف فلم تكن إلا ساعة حتى التقلت [!] الجيشان وخاف الجبان ووثب الشجاع حتى أرسلوا من أفواههم النيران حتى غابوا عن الأعيان وحذفوا الروس عن الأبدان وجرا الدم وساح وتقطعت الرماح وضاق متسع البطاح وزاد الصياح وراح ونادا الشجاع لأبراح فلم يزل السيف يعمل والدم يبذل ونار الحرب تشعل وقد شحوا بالأرواح فما كنت ترى إلى جواد عاير (!) ودم فاير فلم يزالوا كذلك إلى الليل وانفصلت الطايفتين وخمدت النيران ..». (الجزء الخامس ورقة ٧٢).

أما وصف الجمال فتقليدى، لا فرق فيه بين كون الموصوف ذكرا أو أنثى: تبدأ شهرزاد فى وصف مازن فتقول:

«شاب مليح نقى الأثواب طيب الكلام حسن الابتسام معتدل القوام كأنه غصن بان أو عود خيزران كان اسمه مازن كما قال فيه بعض واصفيه هذه الأبيات:

جـاء وفى قـده اعـتـدال
مـهـفـهـف مـا له مـثـيـل
وقـد حـقـقـت عطفـه شـمـالا
واثقلت جـفـنه شـمـول
ثم انثنا راقـمـا بخـده
فـثنى إلى نحـوه العـقـول
فـجـسـم ناحل حـفـيـف
وردف خـارج ثقـيـل»

ولعل التشبيب بفتنة الأبطال فى (ألف ليلة) مما فتن وليم بكفورد فى فورة ضيقه منذ صباه المبكر بالقيود التى تفرضها أمه الاسكتلندية المتزمتة وأوصياؤه من النبلاء المتعجرفين، هذا إلى جانب المغالاة فى وصف العواطف والانفعالات؛ فالعشاق «يغشى عليهم من لذة الوصال»، وهذا وارد فى جـمـيع نسخ (ألف ليلة)، ولكن نص مخطوط منتاجو يضاعف فترات الإغماء فى بعض الحكايات؛ فـفى حكاية «أنس الوجـود والورد فى الأكمام»، يعقد الملك درياس عقد الحبيبين بعد طول شتات، ويحكى أنس الوجود لزوجه قصة ابن الملك وبنت الوزير ثم «يتعانقان ويمضى عليهما أسبوعان لا يعرفان من يروح ومن يجىء» (المجلد الرابع ص٣٠٨).

وبالمقارنة بالحكاية نفسها فى الطبعة المصرية الشعبية، المتداولة اليوم، نجد أنهما «غرقا فى بحر الغرام ومضت عليهما سبعة أيام وهما لا يدريان ليلا من نهار» (الجزء الثانى ص٢٨٣).

لعل وليم بكفورد كان الأديب الأوروبى الوحيد الذى أتيح له أن يطلع على عالم (ألف ليلة) كما صوره خيال الراوى الشعبى المصرى دون مصفاة المترجمين الأدباء. والحديث عن أثر (ألف ليلة وليلة) فى الأدب الإنجليزى وخصائص القصة الشرقية حديث طويل نفرد له فصلا قادما. على أن دراسة مخطوط منتاجو يمكن أن تقدم للباحث المصرى فى الأدب الشعبى واللغة العامية المصرية مادة خصبة، إلى جانب ما يقدمه لدراسات (ألف ليلة).

الهوامش :

لمزيد من التفصيل لعدد من نقاط هذا البحث انظر:

1. Abdel Halim, Mohamed. Antoine Galland, Sa Vie et son œuvre. Paris, 1964.
2. Oriental Collections, II (1797).
3. Burton, Richard F. Alf Laylah wa Laylah: Book of the Thousand Nights and a Night, vol x, 1888.
4. Zotenberg, H. Histoire d'Ala Al-Din...... avec une notice sur quelques Manuscrits des Milles et Une Nuits, Paris 1888.
5. Gerhardt, Mia. The Art of Story-Telling, A Literary Study of the Thousand and One Nights, Leiden, 1963.
6. Burton, Richard F. Supplemental Nights of the Book of the Thousand Nights and a Night, 1888 Vol. V.
7. Moussa-Mahmoud, Fatma (ed). William Beckford of Fonthill... Bicentenary Essays, Cairo, 1960.
8. Beckford and Hamilton Papers, now in the Bodleian Library, Oxford.
9. Moussa-Mahmoud, Fatma. «A Manuscript - Translation of the Arabian Nights in the Bechford Papers.» Journal of Arabic Literature, VII, Leiden.
10. Curling, Jonathan. Edward Wortley Montague, 1713-1776, The Man in the Iron Wig. London, 1954.

ملاحظات عن

ألف ليلة وليلة

محسن مهدى*

تتكون (ألف ليلة وليلة) من قصص وضعت داخل إطار قصصى عام يروى الظروف الصعبة فى تاريخ البيت الملكى الهندى الإيرانى الساسانى القديم الذى كان سلطانه يمتد من سمرقند إلى بلاد الهند والصين . ويروى الكتاب سوء الحظ الرهيب الذى أصاب كلا من البيت الملكى وأهم مدينة فيه، بلغة متواضعة غير دقيقة وأحيانا دارجة، ويضفى ذلك على العمل كله طابعا فكاهيا بالذات إذا أخذت فى الاعتبار نهايته السعيدة. وقد كتبت القصص فى العصور الإسلامية وأعيد كتابتها، ووضعت فى إطار الماضى الذى يمتد عبر تاريخ الديانات السماوية المعترف بها، ويرجع ذلك على الأقل إلى عصر النبى سليمان. ومع هذا، نجد أن القصص منحصرة داخل إطار قصصى يضع راويها خارج أزمنة اليهودية والمسيحية والإسلام وبلادها. وتجىء القصص على لسان شابة وثنية ذات حكمة ، وترويها لملك وثنى فى بلد وثنى فى زمان وثنى. وتزعم شهرزاد أنها تتحدث عن أحداث ماضية، وفى الحقيقة هى تتنبأ بأحداث قادمة. وهى تتكلم عن مخاوف وآمال وعن كوارث قادمة وعن نهاية سعيدة ونتائج مبهجة. ومن الممكن أن نقول بصفة مبدئية إن الموضوع العام فى (ألف ليلة وليلة) هو تاريخ العلاقة بين ملكية وثنية والعقائد السماوية، وهو تاريخ يبدأ فى الأزمنة القديمة فى ظروف تبدو كأنها ستؤدى بهذا البيت الملكى إلى كارثة، ولكنها تنتهى بمهرجان نجد فيه أن كلا من البيت الملكى ومدينته يحتفلان فيه

* أستاذ الدراسات العربية ــ جامعة هارفارد . ترجمة منى مؤنس ،أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب جامعة القاهر.

ـ ١ ـ

وأول تنويه يوحى بأن العقيدة الدينية تلعب دورا ما فى سوء الحظ الذى يواجهه البيت الملكى فى مشهد الحديقة المشهور الذى يحدث فى قصر الأخ الأكبر، أى الملك شهريار. وهناك مشهد خيانة آخر يحدث قبل مشهد الحديقة هذا، وذلك فى غرفة نوم الأخ الأصغر، أى الملك شاه زمان، فى سمرقند، وكان يمثل انهيار الأسس التقليدية للزواج ويدل على المعانى السياسية المرتبطة بتمرد النساء وبالذات لوكنّ ملكات. ولكن مشهد الحديقة يثير الدهشة أكثر، ويحدث فى الهواء الطلق، ولا يشترك فى العملية اثنان فقط بل اثنان وأربعون مشاركا. وتظهر فيه الملكة فى الحديقة ومعها أربعون جارية. وعندما يخلعن ملابسهن يتبّين أن عشرين منهن من الرجال السود الذين كانوا يرتدون ملابس النساء ويسكنون فى القصر. وعشيق الملكة هنا ليس الصبى مساعد المطبخ غير المعروف الذى ظهر فى غرفة نوم شاه زمان، ولكنه فى مشهد الحديقة رجل أسود تناديه هى باسمه وينزل هو من فوق شجرة. وفى آخر المشهد الذى يمتد طيلة يوم بأكمله، يقفز فوق سور الحديقة ويتجه إلى الطريق. ويتكرر هذا المشهد مرتين فى الحكاية الإطار. وأول من يرى هذا المشـــهـــد هو الأخ الأصغر، ويكون له تأثير شاف عليه لأنه يريه أن سوء حظه ليس فريدا من نوعه ولا خطيرا كما كان يعتقد. وهو يدرك بعد أن يرى المشهد أنه بالمقارنة أحسن حالا. ويلاحظ الأخ الأكبر التغيير الذى يحدث فى لون أخيه الأصغر وشهيته، وعندما يسأله عن السبب يتعرف الحادثتين. وهو مستعد أن يصدق سوء حظ أخيه الأصغر ولكنه يشك فى سوء حظه هو نفسه. حينئذ، يطلب منه الأخ الأصغر أن ينظر بنفسه ويشاهد كلاهما إعادة المشهد. ولكن هناك فرقاً بين المشهدين، فعند حدوث المشهد فى المرة الأولى تنادى الملكة عشيقها الذى يدعى مسعود ولكنه لا يرد عليها، أما عند حدوث المشهد فى المرة الثانية، فإن المحب ينزل من فوق الشجرة، وعندما يلمس الأرض يقول لها: «أنا سعيد الحظ» سعد الدين. ويبدو أن سوء الحظ والتدهور اللذين يصيبان البيت الملكى يتوازيان مع حسن الحظ والازدهار لعقيدة من نوع جديد، تبدو كأنها تشير إلى تحسن مصير سيئى الحظ ويمثلهم كل من الصبى مساعد المطبخ والرجل الأسود. وفى الحقيقة أن تحوّل العشرين جارية إلى رجال فى هذا المشهد يدلّ على أن التكوين الفلكى الجديد يقف عموما فى صف هؤلاء الذين يعانون من سوء الحظ، ويعم ذلك النساء والرجال السود جميعا الذين يشتركون فى تمرد مشترك على التقاليد التى كانت قد ثبتت مكاناتهم المتدنية فى المجتمع.

وتأثير المشهد على الأخ الأكبر جعله ينفر من الأشياء الدنيوية عموما ومن السلطة الملكية خاصةً. ويقترح على أخيه الأصغر أن يتركا مملكتيهما ويطوفا دون هدف حبا فى الله وألا يعودا إلا عندما يقابلان إنسانا يعانى مأساة أكبر. وبعد يومين فقط، يصلان إلى شاطئ البحر ويعثران على ما كانا يبحثان عنه. ويبدو أنه كان جنيا أسود فكّر فى صعوبة السيطرة على النساء، وكان قد دبّر الخطة التالية: قام هذا الجنى الأسود باختطاف عروس فى ليلة زفافها، ووضعها فى علبة زجاجية كبيرة مقفولة بأربعة أقفال من الصلب ثم وضعها فى قاع البحر. ولم يطلق سراحها إلا عندما كان يستطيع أن يكون معها على شاطئ البحر. وعندما يرى الملكان اقتراب هذا المخلوق المخيف منهما يتسلقان شجرة كبيرة كانت فى مرج ويختبئان بين أغصانها. ولكن بمجرد أن يضع الجنى رأسه على حجر امرأته وينام تراهما هى وتزيح رأس الجنى من على حجرها وتجبرهما على النزول من فوق الشجرة ليشبعا رغبتها، وتهددهما بأنها سوف توقظ الجنى الذى سوف يغرقهما فى البحر إن رفضا تلبية طلبها. ويحدث هنا أن الخوف من الموت الذى يحل محل كل من الخوف من الله والتخلى عن

المبادئ الدينية من هذه اللحظة يجعل الملكين الغيورين يخونان الجنى الغيور. وكل ما يعلمه الملكان من هذه التجربة هو أن هذه المرأة كانت معتادة خيانة الجنى بنجاح، وأن ذلك كان يتم تقريبا فى وجوده، وأنها كانت تفعل ذلك طيلة فترة غير قصيرة. وكانت المرأة قد جمعت خواتم محبيها ويقول البعض إنها كانت ثمانية وتسعين خاتما وآخرون يقولون إنها كانت خمسمائة وسبعين. وتشرح المرأة للملكين ـ وهى تعامل الجنى بمنتهى الاحتقار ـ أن نقطة الضعف فى خطة الجنى كانت تتصل بجهله بحقائق الواقع، وهو أنه عندما تتمنى امرأة ما شيئا فلا يستطيع أن يقف فى طريقها شىء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهى.

ويندهش الأخوان ويستريحان لحجم مشكلة الجنى وللاستحالة الكاملة لحماية النساء من سلوكهنّ القدرى. وبهذه الطريقة، تصبح مؤسسة الزواج ـ أى هذا العقد الذى يعقد بين رجل وامرأة والذى يأخذ فى الاعتبار ضعف المرأة وحق الزوج فى مزاولة حقه الشخصى ـ تصبح إذن مرفوضة تماماً، فحتى كائن قوى وغير عادى مثل الجنى باعث الرعب لا يستطيع أن يضمن لنفسه هذا الحق. وعند عودته لمملكته يستأنف الأخ الأكبر واجباته باعتباره ملكا ويتخلص من زوجه وجواريها ويبدأ خطته التى تحولت إلى نظام يمنحه الزواج من امرأة كل ليلة ثم التخلص منها فى الصباح. ويستمر هذا الحال حتى تصل شهرزاد لتريه أن حل المشكلة على هذا المنوال من الصعب الاستمرار فيه، وأنه بمضى الزمن لن يكون ضرورياً.

وتصور شهرزاد على أنها امرأة متعلمة وذكية وحكيمة، وأن لديها مواهب أدبية. إنها قد اطلعت على الكثير من الكتب وبالذات على نوعين منها : إذ قرأت ـ من ناحية ـ تلك الكتب التى تتناول علوم الفلسفة والطب وقرأت ـ من ناحية أخرى ـ كتب التاريخ والأمثال الشعبية التى صاغها رجال عظماء وملوك. ويبدو أنها فكرت كثيراً، وبعمق، فى ورطة كل من الملك والمدينة؛ وهى الورطة التى تعنى أنه أصبح من الصعب العثور على امرأة للزواج، ولذلك قررت أن تمسك بزمام المشكلة وتطلب من والدها الوزير أن يقدمها للملك كى تصبح زوجه. ويظهر نوع حكمتها أولا فى حوارها مع والدها الذى يحاول أن يصرفها عن فكرتها راويا لها قصة الحمار والثور. وتتناول هذه القصة أسرارا معرفية عجيبة متصلة بعالم الحيوان وليس بعالم الملائكة. وتروى القصة حكاية تاجر يملك مزرعة وبعض الحيوانات. وسر هذا التاجر أنه يفهم لغة هذه الحيوانات ولكنه لا يستطيع أن يبوح بهذا لأنه لو فعل ذلك فإن الموت سيلاحقه. ويسمع التاجر كلام الحمار الذى يحيا حياة مريحة، إذ ينصح الثور الذى يعمل عملا شاقا بالطريقة التى يمكن أن تمنحه حياة مريحة، وذلك إذا تظاهر بالمرض. وعندما ينفذ الثور هذه النصيحة يجبر التاجر الحمار على أن يقوم بعمل الثور. ويثير هذا الوضع عدم رضا الحمار فيروى على الثور كذبة يقول فيها إنه قد سمع التاجر يقول لمساعده إنه لو استمر الثور فى مرضه حتى اليوم التالى فسوف ينقله إلى المذبح، فيضحك التاجر عندما يسمع هذا الكلام. وتلحّ زوجه عليه بالسؤال لتعرف السبب الذى جعله يضحك، وكان التاجر على وشك أن يفصح عن سره ثم يموت. وحينئذ يسمع التاجر ديكا كان يعرف كيف يسيطر على خمسين دجاجة دون صعوبة، وهو يقول لكلب إن كل ما يجب على التاجر أن يفعله هو أن يأخذ زوجه فى حجرة صغيرة ويضربها حتى تندم على طلبها. وينفذ التاجر اقتراح الديك وينقذ حياته. ولم تستطع هذه القصة أن تجعل شهرزاد تتخلى عن خطتها. وبما أن نجاح خطة شهرزاد سوف يتوقف أساسا على نجاح القصص التى ستروبها للملك مما يفيدنا فى أن نعرف السبب الذى جعل قصة الحمار والثور تفشل. ودون شك، فإن شهرزاد كانت تعى السبب، لأنها كانت متأكدة من أنها لن تقتل فى صباح اليوم التالى إن روت قصة ناجحة. وعدم نجاح أية قصة قد يرجع إلى عدة

أسباب، فمن الممكن ألا تكون لها صلة بموضوع الساعة، ومن الممكن أن تكون قد رويت بطريقة سيئة ولا توصل حينئذ المعنى للمستمع، وأسباب أخرى من هذا القبيل. وفي هذه الحالة تكمن المشكلة في أن الوزير الذي يروى القصة لا يفهم المقصود منها. فحسب فهمه هو هناك نقطتان في القصة لهما علاقة مباشرة بموقفه هو وشهرزاد. فهو يقول إن موقف شهرزاد هو موقف الحمار الذي يتدخل في شؤون غيره وينتهي به الأمر بأن يقوم هو بعمل الثور. أما هو فيقارن موقفه بموقف التاجر الذي سوف يعاقب شهرزاد بالطريقة التي عاقب بها التاجر زوجه حتى جعلها تعدل عن رأيها. ولكن الحمار في القصة أوقع نفسه في مشكلة بسبب معرفة التاجر سراً بلغة الحيوانات . وأدى ذلك إلى مشكلة زوجه أيضا. ولكن الوزير ليس لديه أية معرفة بأية لغة في السر. وفي الواقع، فإن شهرزاد هي التي تملك سرا. وسرها هذا يسمح لها أن تفهم أن لب قصة الحمار والثور يكمن في الكذبة التي جاء بها الحمار ليعيد الثور لعمله. وهذه الكذبة ـ إن تذكرنا ـ كانت الحادثة التي جعلت التاجر يضحك وتسببت في مشكلته مع زوجه. ولم ير التاجر نفسه لب الموضوع لأنه سمح لنفسه بأن يهدد بالموت بسبب زوجه بدلا من أن يسجنها وأن يهددها بإرسالها إلى المذبح. وكان هذا هو لب موضوع معرفته لغة الحيوانات ولم يكمن في المضايقة الناتجة عن العمل العسير ولا في الألم الذي يترتب على الضرب بالعصا.

وعلى عكس ما قام به كل من التاجر في قصة الحمار والثور ووالد شهرزاد في الحكاية الإطار، فإن شهرزاد تقرر أن تستغل معرفتها في الحال وتهدد والدها بأنها سوف تقضي عليه إذا امتنع عن تقديمها للملك، وإلا فإنها سوف تذهب للملك وتقول له إن والدها ـ وهو الوزير ـ يعتقد أنها تصلح لمن أحسن منه وإنه كان يخفيها عن الملك ويخالف بذلك أوامره (وكان المفروض أن تكون من أوائل النساء اللائي يؤخذن للملك الذي كان قد بدأ ببنات النبلاء ثم بنات قواد الجيش وأخيرا بنات التجار) . وهكذا تكون قصتها ناجحة، فهي تطبق معرفتها السرية دون أن تصرح بها. وهي تخطط أن تروى للملك قصة تجذب انتباهه تماما وتجعله يغير سلوكه المعروف، وبهذه الطريقة سوف تنتقد نفسها وبنات جنسها. وتحتاج شهرزاد لتنفيذ خطتها إلى أداة أو مساعد يساعدها، ويقع اختيارها على دنيازاد التي تصغرها سنا، وتعلمها ما يجب أن تقول له عندما يوصلونها إلى غرفة نوم الملك. وعندما تصل شهرزاد إلى الملك تتظاهر بالبكاء كي تقنعه بأنها في حاجة إلى أن ترى أختها حتى تودعها. ومهمة دنيازاد أنها تعرف الملك بأن شهرزاد تعرف الكثير من القصص الجذابة ثم تلحّ على شهرزاد حتى تجعلها تروى قصة بسيطة ثم تمدح قدرتها القصصية . ويعنى اسم شهرزاد «من جنس نبيل» بينما يعنى اسم دنيازاد «من العقيدة النبيلة»، وبهذه الطريقة تظهر العقيدة للمرة الثانية باعتبارها أسماء لأداة تستخدمها ملكة في خطتها ضد ملك. ولكن يتغير الاسم في هذه المرة؛ فبدلا من أن يكون «سعيد الحظ أو سعد الدين» يصبح «العقيدة أو الدين النبيل». والمقصود في هذه المرة ليس محبا أسود ولكنه امرأة شابة تحب أو تبدو أنها تحب الحكايات. ويترتب على حماسها المعدى إثارة رغبة الملك في أن يستمع إلى حكايات شهرزاد ويسمح «للجنس النبيل » بأن يجرب فعله الشافي. وهكذا يحل محل الجانب الغامض الداكن للعقيدة التي كان يمثلها مسعود، الجانب التلقائي المحبوب الذي تمثله دنيازاد التي تمثل أداة للحكمة السرية وليس للرغبة الغامضة.

ـ ٢ ـ

وأول حكاية ترويها شهرزاد هي قصة التاجر والجني. يملك التاجر ثروة عظيمة وله أسرة كبيرة فيها خدم وزوجات وأولاد. وهو يسافر إلى خارج بلاده ليرعى

مصالحه المالية. ولكن أهم ما فيه أنه رجل تقى يؤدى واجباته الدينية ويلتزم بدقة بمسؤولياته المتعلقة بمن يسأل عنهم وبعملائه. وفى يوم من الأيام الدافئة عندما يفرغ من أداء الصلاة فى حديقة فى مكان ما فى بلد أجنبى يجد نفسه متورطا فى موقف غريب وخطير. ويحدث ذلك دون علمه. فبعد أن أكل بعض التمر مع غدائه قذف النوى. وفجأة يظهر له جنى مخيف فى يده سيف زاعما أن نواة من هذا النوى أصابت ابنه غير المرئى وقتلته فى الحال. وطالب الجنى بحقه الشرعى الذى يسمح له بأن يأخذ بثأر ابنه بقتل التاجر. ويرفض الجنى أن يستمع إلى دفاع التاجر عن نفسه بقوله إن جريمة القتل المذكورة لم تكن مقصودة منه. وأنتم ترون مشكلة التاجر؛ فهو رجل مؤمن يحترم الشريعة ويجد نفسه الآن فى مواجهة هذا المخلوق المرئى وغير المرئى فى الوقت نفسه الذى يزعم أنه قتل ابنه غير المرئى، وهو ينوى الانتقام منه حسب ما تقضى به الشريعة التى وضعت أساسا لحماية المخلوقات المرئية. ويزعم الجنى أن الشريعة يجب أن تقصد أن تنظم العلاقات بين المخلوقات المرئية وغير المرئية، ويرفض أن يفهم الفارق القانونى بين الجريمة المقصودة وغير المقصودة، وبهذه الطريقة يسن الجنى قانونه الخاص. أما التاجر فهو لا يفهم المأزق الذى وقع فيه ولايستطيع تفسيره فى ضوء الشريعة، وهو يرجع سببها إلى القدر المحتوم الأعمى . وبهذه الطريقة يبدو أن كلا من الجنى والقوة التى يمثلها يزمعان القضاء على رجل تقى وعلى قلب تعاليم العقيدة والشريعة.

وهنا يطلع النهار كما يرد ذلك فى أقدم طبعة لكتاب (ألف ليلة وليلة) . وتعتبر دنيازاد (وهى تنتمى إلى «العقيدة النبيلة») هذه القصة القاسية سارة ومدهشة. ولكن الملك هو الذى يجب عليه أن يتراجع عن قتل شهرزاد، وهو لايعتبر هذه القصة سارة ولا مدهشة، بل يعتبرها تشد الانتباه وتثير التفكير وتمنعه من التخلص من شهرزاد كما تخلص من العديد من النساء من قبل. فقد سبق أن عانى الملك نفسه إحساس الخوف من الموت على يد جنى مخيف متزوج من امرأة. والآن يعرف أن الجن قادرون على الإنجاب أيضا وهم ينجبون أولادا وبنات غير مرئيين، وفى استطاعتهم أن يتخذوا أشكالا مرئية. وليس سرا أن عدد النساء المرشحات للزواج فى مدينته قد انتهى وأن المجموعة الأخيرة منهن كن من بنات عائلات متوسطة غير معروفات الأصل. وهنا يتساءل الملك عما يحدث إذا جاء له الوزير فى ليلة من الليالى بابنة جنى دون معرفته ثم يقتلها الملك فى صباح اليوم التالى؟ فتصرف الجنى فى مثل هذه الحالة مثل تصرف الملوك؛ فهم يفسرون الشريعة تفسيرا قاسيا ويتفق مع مصلحتهم وهم كذلك سريعون فى الانتقام. وتثبت له شهرزاد بهذه الحكاية أن ما كان يعتبره قرارا صعبا له شخصيا وهو قرار من الممكن أن يعيش به مدة باعتباره ملكا وزوجا، أصبح لا يمكن التمسك به؛ فكل ما يعرفه هو أن والد شهرزاد نفسه جنى أو أنه سبق له أن قتل عدة بنات من الجن ولاريب فى أنهم سيقتلونه قريبا. وبما أن التاجر المسكين فى القصة لم يقتل بعد، وبما أن هناك بقية باقية للحكاية، فإنه من الواجب على الملك أن يعرف إن كان هناك حل لهذا المأزق . وهكذا ينقذ حياتها لا رأفة بها ولكن خوفا من الموت. وتضع شهرزاد بذلك توازنا للرعب يشل تصرف الملك.

وعندما تستكمل الحكاية يطلب التاجر الرأفة من الجنى ولا ينالها ، ولكنه ينجح فى الحصول على مهلة سنة كى يودع خلالها أسرته ويوزع ممتلكاته ويسدد ديونه ويعود إليه. ويتعهد بذلك ويقسم بالله. ويقتنع الجنى أخيرا بأن التاجر سيفى بعهده وإن كان قد تشكك فى بداية الأمر فى نية التاجر على العودة بعد مضى سنة. وتصديق الجنى لإيمان التاجر بالشريعة ووفائه بتعهده لربه أثبت أنه فى محله. وبالفعل يعود التاجر فى آخر العام، ويرجع ذلك إلى أن خوف التاجر من الله أقوى من خوفه من الموت، أو إلى أن عادته بالوفاء دائما بوعده قد

أصبحت جزءاً من طبيعته. وعلى أية حال، فعندما كان التاجر ينتظر الجنى مر عليه بالمصادفة ثلاثة شيوخ مسنين، وكانوا يقتادون غزالة وكلبين أسودين وبغلة، ويروى عليهم حكايته. ويجلس الرجال معه وينتظرون ليشهدوا ما سيحدث. وعندما يصل الجنى يعرض عليه كل من الرجال الثلاثة المسنين أن يروى له حكايته كفدية لثلث دماء التاجر. وكان من المنتظر أن الحكايات الثلاث ستمحو رغبة الجنى الشديدة فى الانتقام وتقف ضد القانون الأعلى الذى كان قد طلبه حتى يحل محل الشريعة التى جعلها الجنى غير صالحة.

وفى الحكاية الأولى تمسخ زوج الرجل المسن؛ الغيورة التى لم تنجب، فى غيابه جاريته وابنها إلى بقرة وعجل، وعندما يعود الرجل المسن تجعله زوجه الغيورة يضحى بجاريته وتقريبا بابنه أيضا فى عيد الأضحى. وتنقذ الغلام ابنة راعى بقر وهى أيضا ساحرة، وتشترط أن يسمح لها بأن تتزوج من هذا الغلام وتقضى على المرأة الغيورة بأن تمسخها حيوانا، ويعترض الزوج الرحيم على فكرة تحول زوجه إلى بقرة أو إلى حصان أو جاموسة، فتحول زوج ابنه زوجه إلى غزالة رشيقة كى ترضيه.

وفى القصة الثانية يظهر الرجل المسن الثانى، وهو تاجر أشفق على فتاة مسكينة ضائعة ووافق على الزواج منها. ويحدث ذلك أثناء قيامه برحلة تجارة إلى الهند. ويتبين بعد ذلك أنها جنية مؤمنة كانت قد أحبته. وتنقذه من أخويه الغيورين اللذين يحاولان أن يغرقاه هو وعروسه أثناء رحلة عودتهما وتصر هى على قتلهما. ويتدخل هو دفاعا عنهما ويرجوها أن تصفح عن جنونهما ويلح على ذلك حتى تتنازل عما كانت تقصد إليه، وتحولهما هى إلى كلبين أسودين وتصر على أن يمكثا على هذه الحالة طيلة سنوات عشر.

وفى الحكاية الثالثة يعود الرجل من رحلة ليجد زوجه مع رجل أسود. وتحول المرأة زوجها إلى كلب وتطرده من المنزل، وتتعرف عليه ابنة جزار وتخلصه من السحر وتمنحه الوسيلة التى تمكنه من تحويل زوجه إلى بغلة ولا يصاب الرجل الأسود بشىء.

والمقصود عموما من هذه الحكايات هو أن تكون الحكاية فدية لإنقاذ حياة إنسان. وهذا ينطبق أكثر على شهرزاد. أما فيما يخص الملك فيبدو أن هذه الحكايات الثلاث تجعل موقفه أقل استقراراً عما كان عليه من قبل. فهناك أولا هذه المهارات السحرية التى تبدو يسيرة التعلم والتى يبدو أن كثيرا من النساء الشابات تمارسنها. لذا، تساءل الملك كيف يمكنه التأكد من أن المرأة القادمة فى غرفة نومه لن تحوله إلى كلب أو بغل قبل أن تسمح له بقتلها؟ وكيف يمكنه التأكد من أنه سوف يجد امرأة تخلصه من السحر؟ ولكن لماذا ستوافق أية امرأة على أن تخلصه من السحر بعد كل ما قاله عن النساء وكل ما اقترفه فى حقهن حتى الآن؟ فمعرفته بأن ليس جميع الجن من النوع الشرير والشيطانى لا ينفعه فى شىء؛ فهو لا يجيد رواية الحكايات، وهو ليس من نوع الرجال الذى يمكن أن تحبه جنية مؤمنة، فهو يشعر أنه مهدد بكل من قدرة الإنسان على السحر وقوة الجن الخارقة. ويبدو أن شهرزاد تعى جيدا طبيعة عملها فهى تتكلم عن السحر بسهولة وخبرة لدرجة أنه يصبح من الصعب التأكد من أنها لا تمارسه، وما الذى تريده هى فى الحقيقة؟ فجنيها المنتقم جرد من قوته بعد أن سمع الحكايات الثلاث التى تدور حول آدميين والتى لا يقتل فيها إلا الجارية. ويضحى بهذه الجارية فى مناسبة تستعيد موقفا يكلف فيها أحد المؤمنين بأن يضحى بابنه. والمسؤول الوحيد عن جريمة القتل فى هذه الحالة هى امرأة تغار لأنها لم يكن لديها أبدا ابن من رحمها فتجعل الأب يقتل أم ابنه الوحيد وترغب فى أن يقتل الابن أيضا. أما فيما عدا ذلك، فحتى النساء المنتقمات فيهن شىء من الرأفة ويحولن أعداءهن إلى حيوانات جميلة. الرجال لا يقتلون زوجاتهم عن قصد أبدا حتى عندما يضبطونهن فى موقف زنى برغم أنهم يواجهون

الكوارث والإذلال بسببهن. والمثال الوحيد للزنى هو الذى ترتكبه زوجه مع رجل أسود. ويبدو أنها لاتعاقب على ذلك؛ فالزوج ينتقم من زوجه لأنها كانت قد حولته إلى كلب بأن يحولها إلى بغلة وهو لايعاقبها على الزنى. ولايمس الرجل الأسود. أما زوج الجنية المؤمنة الحنون فهو يوافق على أن يصفح عن أخويه الغيورين اللذين حاولا أن يقتلاه هو وزوجه. وأقل ما يمكن قوله هو أن الطريقة التى تقدم بها شهرزاد العقيدة الدينية فى الحكاية ليست واضحة مع أن الآدمى المؤمن الوحيد فى القصة يظهر رجلا قويا محترما للشريعة يعتمد عليه. وبينما هو صحيح أن الجنية المؤمنة تطبق الشريعة بنفسها، وهى أكثر قسوة من زوجها تجاه أخويه؛ فهى لا تتعدى العقاب الذى تنص عليه الشريعة، ومن الممكن إقناعها بأن تخفف العقوبة إلى ما يمكن اعتباره سجنا محدود الأجل. ومن الواضح أن شهرزاد لا تعجبها تصرفات الملك القاسية برغم أنه ليس من الواضح حتى الآن ما تريده منه؛ فحكايتها الأولى أساسا عن تجار والتجار أناس عاديون. فالقصة إذن لاتمس المدينة أو الملوك؛ وهم المسؤولون عن المدن.

- ٣ -

والحكاية التالية هى قصة صياد السمك والجنى، وهى أساسا عن ملوك. ويصطاد فيها الصياد بشبكته قمقما نحاسيا مقفلا بغطاء من الرصاص ومحفور عليه «الله أكبر». وعندما يريد بيع القمقم يفتحه ويفاجأ بخروج جنى مخيف منه. ويوجه الجنى كلامه فى الحال للنبى سليمان ويقرر أنه لن يعارضه مرة أخرى بكلمة ولن يعصى له أمرا. وبعد ذلك، يلتفت إلى الصياد ويطلب منه أن يختار الطريقة التى يريد أن يموت بها. ويقول الصياد للجنى إن نهاية الزمن تحين هنا وإن النبى سليمان قد توفى منذ ألف وثمانمائة سنة وإنه من الأفضل له أن يشرح سلوكه الجنونى. وهنا يتبين أن الجنى كان أحد الجان المتمردين الكفار الذين عصوا النبى سليمان. وكانوا قد اعتقلوا وأدخلوا على النبى سليمان. وعندما أجبروا على طاعته رفضوا ذلك، فوضعوا داخل قماقم ختمت بعبارة «الله أكبر». ويبدو أن قضاء ألف وثمانمائة سنة فى السجن قد أعلم هذا الجنى بأن سبب التمرد والكفر قد ضاع سدى وأنه لابد أن يسترجع حريته بأن ينضم إلى أتباع النبى سليمان العظيم. ولكن، خلال سجنه يقرر الجنى من حين لآخر الطريقة التى سوف يجازى أويعاقب بها الشخص الذى سيحرره. وقراره هذا مرتبط بحالته النفسية. والذى حدث هنا أن الصياد أطلق حرية الجنى عندما كان قد قرر أن يقتل محرره. فى هذه الحالة، وهى حالة تختلف عن حالة التاجر التقى فى الحكاية السابقة، نجد أن الصياد فقير وذكى، فهو يذكر اسم الله حتى يجبر الجنى على أن يقول الحقيقة. وبعد ذلك يذكر اسم الله مرة أخرى ويسأله عما إذا كان حقا سجين هذه الزجاجة الصغيرة، وبعد ذلك يتهمه بالكذب، وأخيرا يقنعه بأن يثبت حقيقة قوله بأن يدخل فى القمقم مرة أخرى ثم يغلقه عليه بسرعة. وسجن الجنى قد قلل من ذكائه وجعله جنيا ساذجا وخوفه من التكبير عظيم لدرجة أنه يصبح فى مقدرة الصياد أن يخدعه بأن يستغل هذا الخوف لينقذ نفسه. والآن يعرض عليه الجنى أنه سيجعله رجلا غنيا فى مقابل تحريره من سجن القمقم. ولكن الصياد يرفض ذلك ويقارن علاقة أحدهما بالآخر بعلاقة الملك يونان بالحكيم رويان.

والملك يونان ملك وثنى يحكم شعبا يونانيا وثنيا يقع فى شمال غرب إيران. وهو مصاب بجذام يبدو أنه غير قابل للشفاء. أما الحكيم رويان فهو فيلسوف يعرف العلوم الطبيعية فى جميع البلدان ويقال إنه أيضا يونانى وإنه قد وصل لتوه من الإمبراطورية البيزنطية، وهو يشفى الملك من مرض الجذام ويكافئه الملك بكرم وينصبه مستشاراً له. وإلى هنا ليس هناك تشابه بين الموقفين. ثم

يلمح الوزير الغيور الذى يخشى أن الحكيم يحل محله ويوحى إلى الملك بأن الحكيم فى الحقيقة جاسوس أرسله الملك البيزنطى المسيحى لكى يقضى على الملك اليونانى الوثنى، وبأن الطريقة التى عالجه بها من الممكن استخدامها لقتل الملك ويتهم الملك الوزير بالغيرة ويروى عليه قصة كان قد رواها وزير فاضل لملك آخر كان على وشك أن يقتل ابنه بسبب إيحاءات شخص غيور. وأوقفته هذه الحكاية عن القيام بهذا الفعل الأحمق.

وهذه هى قصة الزوج والببغاء. والببغاء يبلغ الزوج الغيور عن زوجه الجميلة ومحبها. وتنتقم الزوج من الببغاء فتخدعه فى ليلة صيف صافية باستعمال أداة طحن ومرآة وبعض الماء المرشوش وتجعله يتخيل أن هناك رعدا وبرقا ومطراً. وعندما يقول الببغاء للزوج إن هذه العوامل الطبيعية قد حدثت أثناء الليلة الصافية الماضية يعتقد الزوج أن الببغاء كان يكذب طوال الوقت فيقتله، وفيما بعد يسمع من الجيران أن زوجه كانت تخونه بالفعل. والتشابه بين الحكيم رويان وابن الملك الآخر والببغاء يشير إلى أن الملك قد رأى فى الحكيم وريثا محتملا للعرش ولكنه مع ذلك فهم حدود حكمته الفطرية، فالحكيم لا يعلم كيف يفصل بين عوامل طبيعية بالفعل وتقليدها، وهو لا يعرف كيف يغش أو كيف يكذب سواء كان ذلك بالكلام أوبالفعل. أما التشابه بين الزوج الجميلة والوزير فهو يبرز معرفتهما الهائلة بفن الخداع. والملك يميل إلى الحكيم البرىء الساذج ويريد أن يحميه من تدابير الوزير الذكى.

أما الوزير، فهو يروى قصة على الملك يحاول فيها أن يريه أن الحكيم ليس ساذجا ولا بريئا. والوزير فى الحقيقة كان يشجع الملك على أن يقتل الحكيم. وقد أوضح أنه إذا أثبت أن كلامه غير صحيح فإنه سيقتله هو أيضا كما قتل ملك آخر وزيرا ماكرا آخر. والوزير فى الحكاية كان فى رحلة صيد مع الأمير وشجعه على ملاحقة حيوان متوحش. ويتحوّل الحيوان المتوحش إلى شابة، وتتحوّل الشابة إلى مخلوق خرافى يأكل لحوم البشر، ولكن بدلا من أن تفترسه تشجعه على أن يصلى لله وبعد ذلك تطلق سراحه. ويعود الأمير إلى الملك ويقتل الملك الوزير. وحليف الوزير هنا هى الشابة التى قابلها الأمير أثناء رحلة الصيد وكانت تعمل لخدمة طرفين . فقد كان الوزير قد كلفها بأن تفترس الأمير بينما رئيسها الآخر (وهو ملك آخر يراعى رفاهية الروح عموما) كان قد كلفها بأن توجهه نحو التديّن. وبهذه الطريقة خدعت المخلوقة الأنثوية الخرافية الوزير. أما الوزير الحالى فموقفه أحسن. فهو يعلم أن الحكيم رويان الذى كان قد اتهمه بالتجسس لصالح الملك البيزنطى المسيحى رجل وثنى ولا يصلى لله ولا يصلى أيضا ملكه الوثنى. وليس له أى حليف يخدعه فحليفه الوحيد هى خصلته فى الكذب ورواية الحكايات غير الصحيحة. ومن الغريب أن قصة الوزير أقنعت الملك. وليس هناك من أقنع الملك فى القصة إلا الحليف الذى يعمل فى خدمة طرفين فى الوقت نفسه. وفى إمكانه أن يقتل الأمير أو أن ينقذ حياته. وبما أن الحكيم نفع الملك وأصبح من أتباعه باستخدامه موهبته الفطرية، فليس هناك إلا خطر واحد ، وهو أن يكون الحكيم عميلا للملك البيزنطى المسيحى الذى يدبر لقتل الملك أو توجيهه هو ومدينته إلى التديّن. وينتهز الوزير خوف الملك من الدين ليجعله يقتل الحكيم الوثنى. أما الحكيم الوثنى فيستغل سره الطبيعى، وهو كتاب مسموم، ليقضى به على الملك بعد أن تقطع رأسه هو. وبهذه الطريقة يقتل كل من الملك والحكيم الآخر ويفسح الطريق للوزير لكى يرث المملكة.

وتظهر علاقة جديدة بين العقيدة الدينية والسياسة فى قصة صياد السمك. وتبدأ بتصوير علاقة ناجحة بين الملك الوثنى والعالم الوثنى الذى يشفى جذام الملك ويمكنه من التمتع بسلطته الملكية. والملك الذى لم ينجب على وشك أن يتبنى الحكيم لكى يجعله وريثه ويصبح بذلك الملك الفيلسوف. ولكن الحكيم يتهم بأنه

جاسوس أجنبى يحاول نشر دين جديد والقضاء على الملك. ويتبين أن الاتهام غير الصحيح. ولكن خوف الملك من الدين الذى يجهله يكفى لكى يجعله لا يرى الحقيقة ويتصرف تصرفا أحمق قاضيا بذلك على نفسه وعلى مصدر سعادته، وهو فكرة تولى الحكيم العرش من بعده. أما جهل العالم الفيلسوف أو عدم رضائه عن الدخول فى موضوعات دينية وسياسية ومواضيع معقدة، وكذلك عدم مقدرته أو رضائه عن الوقوف فى مواجهة الاتهامات التى كيلت إليه والتى تقول إنه جاسوس من الممكن أن يخون الملك بطريقة ما، وكذلك عدم رضائه بأن يغيّر من عاداته حتى يقوم بشىء ينقذ به حياته أو يساعد به الملك الأحمق الناكر للجميل حتى يجعله يعدل عن قرار قتله. .. يؤدى ذلك كله لا للقضاء على نفسه فقط بل أيضا للقضاء على الملك الذى كان قد لجأ إليه فى أول الأمر، بعد أن غادر ـ أو اضطر إلى أن يغادر ـ الإمبراطورية البيزنطية. وبهذه الطريقة يجعل الوزير كلا من الملك والعالم الفيلسوف يقضى على الآخر والوزير نفسه ليس رجلا متدينا ولكنه يعرف قوة وفاعلية الدين ويستعملهما فى أغراضه السياسية. أما العقيدة الدينية ـ وهى عقيدة الناس الآخرين أو خوفهم من الإله ـ تصبح الآن معترفا بها باعتبارها أداة جديدة ذات فاعلية تدعم القوة السياسية. وأصبح من واجب الملوك الجدد أن يفهموها فهما صحيحا لكى يستخدموها استخداما صحيحا. وصياد السمك الذى يروى هذه القصة ليس فى نيته أن يقوم بدور الحكيم سىء الحظ، ولا أن يجعل الجنى يقوم بدور الملك سىء الحظ؛ فهو يقوم بدور الوزير الناجح. وينجح صياد السمك بذكائه الشديد فى أن يسيطر على جنون الجنى ويستغل خوفه من التكبير باسم الله ليسجنه فى القمقم ويسيطر عليه. ويصبح صياد السمك بذلك [النبى] سليمان الجديد. والجنى أيضا يتعلم اللعبة الجديدة، وهو الآن راغب فى أن يشترى حريته فى مقابل تقديم خدمة لسيده الجديد.

ومن الممكن القول بأن كلا من صياد السمك والجنى يقوم بعد ذلك بأدواره فى الحياة الحقيقية. فيأخذ الجنى صياد السمك إلى بحيرة مسحورة ويقول له إنه يجب أن يصطاد منها أسماكاً مسحورة لكى يعطيها لملك المدينة. والسمك من أربعة ألوان؛ فهناك سمك أبيض وسمك أحمر وسمك أزرق وسمك أصفر. وملك مدينة الصياد هو أيضا ملك وثنى لم ينجب ولكنه على علاقة طيبة بالملك البيزنطى الذى عرّفه بطاهية. والآن إذ يُقام بقلى أربع سمكات من السمك المسحور تظهر ملكة حورية فى يدها عصا. ويظهر بعد ذلك رجل أسود ضخم بيده غصن من شجرة خضراء ويسألان السمك إذا ما كان مازال متمسكا بعقائده. وعندما يجيب السمك بالإيجاب يقْلبان المقلاة رأسا على عقب فيحترق السمك ويصبح كالفحم ولايمكن أن يأكله أحد. ويبدأ الملك فى البحث عن سر السمك الملوّن ويصل إلى قصر مبنى من الحجر الأسود مغطى بألواح من الحديد، ويجد فيه شابا جميلا مسحورا؛ فنصفه الأسفل أى الجزء من خصره إلى الأرض أصبح من الحجر الأسود.

وقصة هذا الشاب هى أنه كان ملكا للجزر الأربع المسماة بالجزر السوداء. وكانت زوجه تمارس السحر فكانت تعطيه مخدرات ثم تغادر المدينة لتقضى الليل مع محبها. وكان هذا المحب رجلا أسود مصابا بمرض الجذام، وكان يجلس على أغصان خيزرانية داخل مبنى يشبه الضريح قائم بين أكوام من النفايات خارج المدينة. وكان هذا الرجل يرتدى ملابس قذرة ممزقة. وعندما أخبرت اثنتان من الخادمات السود الملك الشاب بما تفعله الملكة يتابعها هو فى ليلة من الليالى ويهجم على الرجل الأسود ويجرحه. وتأتى الملكة بمحبها، وهو جريح لايستطيع الكلام، مرة أخرى إلى القصر وتبنى ضريحا فوقه. ويصبح هذا الضريح بمثابة بيت للحداد حيث تمضى الملكة أكثر وقتها فى البكاء والعويل، ويستمر هذا الحال أكثر من ثلاث سنوات. وعندما يفقد الملك الشاب

صبره يقول لها إنه سبب حزنها. وفى الوقت الذى كان يحاول هو فيه أن يقتلها تستعين هى بقدرتها على السحر وتسحره وتحوّل سكان المدينة إلى سمك والجزر الأربع إلى أربعة جبال تحيط بالبحيرة المسحورة. ويقول الملك الشاب:

«وكانت مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس فسحرتهم سمكا فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود» (مجلد ١/ ص ٢٩ـ صبيح).

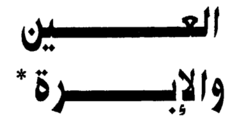
ومنذ ذلك الوقت تعاقب الزوجة الملك المسحور بمائة جلدة كل صباح. ويحدث ذلك قبل ذهابها إلى الضريح حيث يرقد محبها العاجز. وهناك تقدم له الطعام وتنتحب على سوء حظه. ويدخل الملك الضريح بعد أن يسمع الحكاية ويقتل الرجل الأسود ويرتدى ملابسه ويتظاهر بسلوكه ويجعل الملكة تزيل السحر عن الملك الشاب وعن المدينة وسكانها وأخيرا يقتلها. وبعد ذلك يسأل الملك الشاب إن كان يريد أن يبقى فى مدينته، ويرد عليه الملك الشاب قائلا إنه يريد البقاء بجوار محرره للأبد. ويفرح الملك المحرر ويتبنى الملك الشاب ويأخذه معه إلى مدينته حيث يستقبلهما الوزير المخلص. ويعيّن الوزير ملكا فى مدينة الملك الشاب ويودع وداعا حافلا ليذهب ويحكم الطوائف الدينية الأربع، ويطلبون قدوم صياد السمك وأسرته فيتزوج الملكان من ابنتيه ويعيّن ابنه حارسا للأموال ويكافأ هو بمال وفير.

وتفرق الحكاية الإطار بين نوعين من العقائد؛ أى بين العقيدة الدينية النبيلة التى تؤمن بها دنيازاد التى تحب رواية الحكايات والتى تساعد أختها شهرزاد على أن تشفى الملك شهريار من جنونه وعقيدة مسعود الدنيئة التى تربط حسن طالعه بتكوين فلكى معيّن. وحكاية التاجر والجنى تفرق بين نوعين من الإيمان؛ فهناك إيمان التاجر التقى الذى يحترم القانون ويفكر فى واجباته تجاه الآخرين حتى وهو فى ظروف سيئة، وهناك إيمان الجنى المجنون الذى لا تهدئه الا حكايات تروى عن رجال ونساء أشرار. أما قصة صياد السمك والجنى فهى تفرق بين الطوائف الدينية الأربع التى تظل كل منها محترمة أصولها حتى وهى فى هيئة سمك ملوّن فى المقلاة. أما العقيدة التى تعادى المجتمع ونظمه السياسية فعلى رأسها الملكة الساحرة. وبهذه الطريقة يفرق بين العقائد القديمة المعروفة التى حوّل الملوك أتباعها بمرور الزمن إلى أناس يحترمون القانون والعقائد الجديدة التى يؤمن بها سيئو الحظ وترأسها نساء. وفى مقدرة هذه العقائد الجديدة أن تطلق سراح رغبات قوية لدرجة أن بمقدورها أن تجرف معها كل قوى العدالة والنظام التى يمثلها الملك.

ويساعد الجنى صياد السمك على أن يعين الملك المسن على أن يخلص الملك الشاب ومدينته وسكانها، أى الطوائف الدينية الأربع، من السحر ومن سلطان ملكة زانية تعشق رجلا أسود مصابا بالجذام وتجعله فى منزلة الإله، وهى مستعدة لأن تقضى على كل شىء من أجله. وعندما يأتى الجنى بصياد السمك إلى البحيرة المسحورة يقول عند مغادرته المكان: «لابد أن تغفر لى فهذا كل ما أستطيع أن أفعله من أجلك». وليس فى إمكان الجنى أن يخلص الملك الشاب والسمك المسحور من السحر. فالملك المسن هو وحده الذى يستطيع أن يقوم بذلك. ولم ينجح الملك الشاب فى إنقاذ نفسه ومدينته. ويرجع السبب فى ذلك أولا إلى تردده فى عقاب زوجه وعشيقها، وربما كان السبب فى ذلك متعلقا بخوفه. وثانيا لأنه حاول أن يقتلهما بالسيف علانية بدلاً من أن يقضى عليهما بطريقة صحيحة مرتبطة بمعرفته بالسياسة باعتباره ملكا. فليس من العلامات المميزة للملوك أن يظهر المرء رغباته مثل الغيرة والغضب بطريقة مباشرة، وأن يمسك بسيفه لقتل الآخرين. أما الملك المسن، فهو على خلاف ذلك يحكم

على الموقف فى الحال ولا يظهر أى تردد أو خوف بخصوص سحر الملكة أو القدرات غير المفهومة التى تجدها عند العاشق الأسود المجروح. وهو يعلم ما يكفيه عن تصرفات الملكة بحيث إنه لا يواجهها بطريقة مباشرة، فقد يعرض بذلك نفسه ومدينته للخطر، ولن ينجح بذلك إلا فى إظهار شجاعته. وهو مسيطر سيطرة كاملة على رغباته لدرجة أنه يستطيع أن يقوم بعملى جبن وسلوك غير ملكى؛ فهو يقتل رجلا مريضا عاجزاً وامرأة عزلاء تثق فيه. وسر طريقته هو تقليد الكلام والفعل؛ فهو يحل محل عاشق الملكة ويرتدى ملابسه ويئن مثله ويجعل الملكة تتصوّر أنه على وشك الشفاء ويثير فيها أمل إعادة الالتقاء به، وذلك يرفع رغبتها إلى درجة تفقدها صوابها وتجعلها مستعدة لأن تفعل كل ما يطلبه منها. وسلوكه إذن هو السلوك الملكى الأعلى، وهو يتمثل فى طريقة القضاء على الزوجات الزانيات وعشاقهن. وكذلك فى الطريقة التى يستأنس بها الجان ثم يستخدم، وهى الطريقة التى يبطل بها مفعول السحر ومفعول جميع العلوم الطبيعية الأخرى، وتتم السيطرة على كل من يمارسونها، والطريقة التى تتخلص بها البيوت الملكية والمدن والمجتمعات الدينية المعذبة من السحر، وتستطيع بعدها أن تحيا حياة سعيدة.





عبد الفتاح كيليطو**

«وكان إدريس [أنوش] أول من خط بالقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر فى علم النجوم والحساب».
الثعلبى ـ (قصص الأنبياء)

تقديم :

برغم تعدد مخطوطات (ألف ليلة وليلة)، وتعدد طبعاتها، وشروحاتها وقراءاتها، فإن ثمة شيئا ما يظل فى حاجة للكشف، لا نهائيا، كلياليها.

لذلك، تميزت بالانفلات والتشذر والهروب، وتساوى فيها الموت والحياة، كل منهما يتضمن الآخر ويشرطه، ولا يتسيد إلا الكلام السحرى الجذاب العاكس لذاتية كل منا؛ هذا الكلام الذى يظل شفويا، برغم نزوعه نحو الكتابة، ليحقق جدلية الحكى والإنصات، أى ليحقق التواصل. فمن ذا الذى نقل، خفية ومواربة، هذا الكلام الشفوى إلى سجل مكتوب؟ مكتوب قبل الكتابة على القلب والعين. وما مفهوم الناقل أو المؤلف؟ وما علاقة الكتب بالقتل والغرق؟ يسعى عبدالفتاح كيليطو فى هذا الكتاب حول بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى إبراز أسرار النص مع الحفاظ على بكارة ممكنات المعنى، متتبعا، عبر المقالات السبع، مجمل العلائق الخفية (التى تبدو هامشية فى الغالب) بين عناصر حكائية مؤسسة لجوهر (الليالى)، كعلاقة العين بكل أبعادها والإبرة بكل دلالاتها وآلامها. ولعل سر حكايات (ألف ليلة وليلة) يكمن فى كونها مسجلة ومكتوبة، فى كتاب أصلى، بدئى، هو أساس كل المنتوجات الحكائية اللاحقة المسطرة على الجسد/ العين، ومصدر كل هذه المنتوجات.

وصعب جدا أن نقوم بتهجى الكتابة على الجبين. هذا الدور يقوم به عبدالفتاح كيليطو فى الفصل السابع من كتابه الذى ارتأينا تعريبه لوضع القارئ فى مناخ سر من أسرار (ألف ليلة وليلة).

---

* العين والإبرة، عبدالفتاح كيليطو، منشورات «لاديكوفرت» ١٩٩٢.

** تقديم وتعريب : مصطفى النحال.

الحكايات مدرسة الحكمة. غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك، لم تلتفت شهرزاد نحو الملك (شهريار) لكى تدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية كل حكاياتها:

«إن ما جرى لك مع النساء جعلك متألما. ومع ذلك فإن ملوك الفرس، قبلك، صادفوا هموما وآلاما أكثر وقعا من همومك وآلامك (...) وهذا تنبيه كاف للإنسان الراشد، وإنذار للإنسان الفطن»[1].

لقد كانت الحكايات بمثابة مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته، ومن ثم فإن حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة؛ إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخوص التخييل، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخلى عن حقده وغضبه.

والحال، أن ثمة مريضا آخر فى حاجة، هو أيضا، إلى الحكايات: إنه قارئ (ألف ليلة وليلة).

فمنذ الأسطر الأولى يتوجه مصنف الكتاب إليه بعبارات تذكرنا بعبارات شهرزاد:

«إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين. لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»[2].

فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى (ألف ليلة وليلة) يستعمل النص كلمة «عبرة» التى تعنى الإخطار والإنذار والمثل. العبرة هى الأثر الذى تخلفه الحكاية، والطريق الذى تفتحه فى وجه الاعتبار والتفكر. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل «عبر» الذى يدل على المرور، واجتياز جسر، وعبور نهر أو مجازة[3]. مبدئيا، كل مستمع إلى حكاية ما يشعر بأنه معنى بالأمر، ولهذا فإنه يجاوز المسافة التى تفصله عن الراوى الذى يكون منهمكا فى رواية حكايته الخاصة فى أغلب الأحيان. فى البداية، إذن، يوجد كل من الراوى والمستمع على ضفتى نهر واحد. وإذا كان هذا اللقاء الثنائى موسوما بعدم التفاهم والعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ فى التحقق تدريجيا: المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى. من هو القارئ الجيد لـ (الليالى)؟ على أية حال، ليس هو الذى يرى فيها، فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب.

القارئ الجيد هو الذى يستجيب لشرطين اثنين: عليه، أولاً، أن يوظف العبرة، أى أن يفكر فى مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. ومن ثم، فإن الحكايات هى عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتنير الفعل، هذا ما يؤكده مصنف (الليالى) الذى يرى فى استعمال العبرة، وفى التعلم بوساطة الأمثلة، فعلا acte للورع والتقوى، وخضوعا وامتثالا لإرادة الله الذى يأمرنا بالتأمل فى قصص الماضين لكى نعلم حدودنا ولا نزيغ. ثانيا، القارئ مدعو ضمنيا إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف ذهبية إذا أمكن، كما هو شأن العديد من شخوص (الليالى). ما إن تم تثبيتها حتى أصبحت، على الدوام، رهن إشارته لتزويده بالمتعة والمعرفة. فعلى أية دعامة يجدر أن نكتبها؟ لقد أصبحت مهددة بالبرانية والغرابة، حينما فوضت إلى الكتاب. لهذا سيكون مثلا أعلى، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر على طرف العين (أفق شنيع).

هناك بالفعل، داخل (الليالى)، جملة تتردد كثيرا، وتثير الحيرة حتى الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل ثمة اختيار آخر مادامت تحيل على الحرف، على العلامة الجرافية؟) جملة تركز على العين فى علاقتها بالكتابة والحياكة، جملة بتقريبها الخطير بين عضو النظر والإبرة، تهدد من يقرأها بأن يصاب، فجأة، بالعمى.

استعملت للمرة الأولى فى «حكاية التاجر والعفريت» التى تفتتح الدورة السردية لشهرزاد أثناء سفره. توقف تاجر تحت شجرة، ثم تناول بعض الثمار ورمى بالنوى (ج. نواة) بعيداً. وما إن انتهى من أكل التمر حتى برز له عفريت ينوى قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ابن العفريت وقتلته! مع ذلك، تمكن التاجر من أخذ مهلة سنة يعود على إثرها إلى المكان نفسه. ثم التقى بشيخ مسن وروى له حكايته. وبعد أن أنصت إليه الشيخ باندهاش قال: «والله ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»[٤].

بفعل اندهاشه مما سمع، اعتقد الشيخ، إذن، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين، عينه هو، وعين كل الناس. لقد بلغ به التأثر حد بحثه عن إدماج الحكاية، داخل كيانه، أن تصبح منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها: تنظر فيه الحكاية، تجاوز إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، أن يقوم بفعل شيء ما. لن يفارقها أبدا، سيحملها معه وعليه، ستشكل الحكاية، حينما تحاك على مؤق العين الداخلى، عيناً ثانية، عينا داخل العين. سوف تستبدل بالأذن العين. لقد خشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا، فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على الجزء الأكثر هشاشة من جسده، الأكثر غنى والأكثر أهمية.

حكاية التاجر هى الحكاية الوحيدة فى (الليالى) التى وردت فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. فى حكايات أخرى الشخوص ـ الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون فى سرد آلامهم، مثلما هو الأمر فى حكاية الملك الشاب الذى تحجر نصف جسمه الأسفل بفعل سحر زوجه[٥]، وحكاية الصعاليك الثلاثة[٦]، وحكاية قمر وبدور[٧]، وحكاية الشاب العمانى[٨]، هؤلاء الرواة لا يحكون قصصا غريبة عنهم أو لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بقصصهم الخاصة: قصة عاشوها ويوجدون ضمنها: «... لقد جرى لى حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر»[٩]. إنهم فى اللحظة التى يبدأون فيها الكلام، يوجدون فى وضعية صعبة: أجسامهم مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التى يلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة، وهذا يعنى أن هذه العبارة لا تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية «حلاق بغداد وإخوته». لقد عاش كل واحد من هؤلاء مغامرة لم يتمكن من الخروج منها سليما. إلا أن الأحداث الفكاهية الهزلية لم تترك أى مجال للرأفة والعطف. إن الحلاق، وهو يروى حكاية إخوته، لم يكن يريد إثارة شفقة المستمعين بقدر ما كان يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. الإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية فقط. لا توجد هذه العبارة المعمية، حسب علمى، سوى فى (ألف ليلة وليلة). لقد وجدتها بشكل آخر فى كتاب (الحيوان) للجاحظ (الرجل ذو المؤق البارز) .«إن العلم ليعطيكم على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبى، أو أجعله محفوظا على ناظرى، لفعلت»[١٠]. لا تنقصنا، هنا، سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية رأس حادة أخرى سيحاك العلم فى القلب وعلى مؤق العين؟

هناك حكاية يجب أن تحاك على المؤق الداخلى للعين، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جدا. فبأى خيط سيتم ذلك؟ إن الإحالة على الحياكة ليست مبررة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذى يعنى فى الوقت ذاته الكتابة والحياكة[١١]. الكتابة هى الحياكة. لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ، قبل كل شىء، أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل باعتبارها إجراء افتتاحيا، بوصفها علامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه، وجذب الاهتمام. وفضلا عن ذلك، فإنها تعلق على الحكاية مسبقاً وتثنى عليها،

وتقدمها بوصفها قوة خاصة، ذات قيمة نفيسة، لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والخوف أيضا، صحيح أن تلك العبارة لا تقدم إلا بعض الحكايات فقط، غير أنها يمكن أن تؤشر على حكايات أخرى، تلك التى تصف تجربة أليمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب (الليالى) الذى يعرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى استنساخ الكتاب على طرف عينه. من الأفضل، ربما، إغماض العينين، وصرف النظر بواسطة رأس الإبرة الحادة.

وهذا بالضبط، ما قام به (أنطون) جالان Galland الذى أرعبه المنظور القاسى الذى تفتحه، ومن ثم قرر التغاضى عنها وإبعادها من ترجمته مقصياً ومنحياً، بذلك، اللغز الأكثر إقلاقاً وتحييرا فى (الليالى). بالطبع، هو لم يقصها تماما، بل إنه يذكرها فى القصة المعنونة بـ «التفاحات الثلاث». غير أننا نتعرفها للوهلة الأولى نظرا للطابع المهذب الذى أضفاه عليها: «(..) إذا كتبنا كل ما جرى بينى وبين هذه السيدة فسوف تكون قصة مفيدة لكل الناس»[١٢]. لقد أزال بـ «ترجمته» لها، أى بإعادة كتابتها، سرها ومنطقتها المظلمة، حولها إلى جملة عادية لائقة وغير مرئية. ومع ذلك، فإن العين والإبرة تقضان مضجعه؛ إذ يشير فى «حكاية التاجر والعفريت» إلى أن نواة التمرة لم تصب صدر ابن العفريت، بل عينه[١٣]. إنها كيمياء مجهولة جدا تلك التى عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ، إلى نواة أعمت ابن العفريت قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. أن تفقأ العينين على إثر سماع حكاية معينة هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجازه. صحيح أن الأمر كان يتعلق بقصته هو المروية من طرف تيرزياس، الكاهن الأعمى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عميانا إثر ظروف درامية، لا أحد من أبطال (الليالى)، ربما، استطاع تسجيل قصته على عينيه. إنهم يروون كيف فقدوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة مهدى محسن)، والاثنان الأولان يفتتحان حكايتهما بذكر العبارة المشهورة. ومع أنهما مصابان بالعمى، فإنهما يذكران، بالضبط، تلك الجملة التى تفقأ العين. إن قصتهما منقوشة بإبرة القدر على حدقتيهما المطفأتين، تظل هناك غير قابلة للمحو ترافقهما حيث حلا. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتشخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه الميزة، يتطور، ويبدو العالم بشكل جديد، غير عادى. فالعميان الثلاثة كانوا يتوفرون على منظور متباين للأشياء. وكانت رغبتهم، غير المعلنة، تكمن فى إيصال السامعين إلى اقتسام طريقة نظرتهم، أى أن يفقأوا العين اليسرى: أروى لك قصتى وتمنحنى عينك، العين التى أفتقدها. إلا أنه لا أحد سيقوم بهذه التضحية. من المفروض أن نكتب الحكاية على مؤق العين، غير أننا لن نقوم بذلك. إذ إن هناك إثباتا محزنا، متضمنا فى العبارة، يتجلى فى كون المتلقى غير مبال، وغافلا وجحودا، وأن الحكاية لا توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه يجهل التفكير ولا يدرك انعكاسه على المرآة المنتصبة أمامه، فضلا عن أنه لا يستوعب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفى، ذلك الرجاء الثاوى خلف الحكاية وخلف كل حكاية: لا تنسنى لأنى أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على المؤق الداخلى للعين، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة هى التى سجلت فيها الحكاية ودونت، والتى لا يوجد بعدها أى شىء يستحق الحكاية. هذه اللحظة النهائية هى فى الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. حقا، إن الحكاية كتبت من قبل أن تروى، من قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى من قبل أن يولد. الحكاية مسجلة فى كتاب أصلى مصدر لكل ما يتم إنتاجه فى العالم وجميع الكتب تنبثق منه. كل شىء مسجل ومنقوش فى هذا الكتاب اللامرئى واللامقروء الذى

يعمل على تحقق النص وتمظهره بوساطة الأحداث والحكايات، وكل ما كتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصلى الذى تم تحريره منذ بدء الزمن. لذلك، تحمل كل شخصية من شخوص (الليالى)، على جسدها، موجزاً من هذا الكتاب الأولى، هذا النص الذى يحدد مصيرها ويتحكم فى أبسط حركاتها. ومع ذلك، فإنها لم تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئ سيىء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا الجزء الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من (ألف ليلة وليلة): «وهذا ما كان مكتوبا على جبينى ومقدرا على فى الغيب»[14]، أو أيضا: «(..) لا تنفع حيلة مع القدر والذى على الجبين مكتوب ما منه هروب»[15]. إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفا، ستصل فى نهاية المطاف إلى كتاب آخر ستسجل فيه حكايتها، وسيغدو صدى وانعكاسا للأول. هكذا يفرض المكتوب l'ecrit ذاته: أولا وآخرا، بدءا وختاما.

الهوامش :

(١) طبعة هابيشت، جـ١٢، ص٤١٢ ـ ٤١٣.
(٢) طبعة القاهرة، جـ١، ص٢ (ترجمة معدلة نسبيا لابن الشيخ وميكل)، جـ١ ص٣١.
(٣) كازيميرسكى، المعجم العربى ـــ الفرنسى. تستعمل كلمة «عبرة» فى القرآن للدلالة على الدرس الواجب استخلاصه من قصص القدماء أو من مشاهدة الظواهر الطبيعية.
(٤) طبعة القاهرة، جـ ١ ص٧ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١، ص٥٥.
(٥) نفسه، ص٢٠.
(٦) نفسه، ص٣٠ و٣٣.
(٧) نفسه، جـ٢، ص٤١.
(٨) نفسه، جـ٤، ص٢٠٤.
(٩) ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ، ص١٨٢.
(١٠) كتاب الحيوان، جـ١ ، ص٦١.
(١١) كتب: «حزم وشد بقوة، ثقب القربة بخيط أو حزام، حزم الدابة، أى وضع حلقة خلفها لمنعها من استقبال الذكر» (كازيميرسكى، المعجم العربى، الفرنسى).
(١٢) جالان، جـ١، ص٢٩٦.
(١٣) نفسه، ص٤٦.
(١٤) طبعة القاهرة، جـ١ ص١٥٥ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١ ، ص٢٨٢.
(١٥) نفسه، جـ٢، ص٣٢٣ (ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ص٤٤١).

البنيــة والــدلالــة
فى ألف ليلة وليلة

فريال جبورى غزول *

تقوم هذه الدراسة فى إطار الأدب المقارن. والغرض منها هو الكشف عن بنية عمل أدبى كى تساهم هذه البنية فى إدراك دلالة العمل باعتباره كلاً، وبالتالى تتيح إمكان معرفة خصوصيته ومن ثمّ مقارنته بغيره من روائع الأدب الإنسانى. وكثيراً ما أشرت فى دراستى هذه إلى أعمال أدبية معروفة فى سياق تحليل سمة ما أو ظاهرة ما، انطلاقاً من التوجه المقارن. إن (ألف ليلة وليلة) أثر عربى فى المقام الأول، مع أن أصوله انطلقت من الهند وانتقلت إلى إيران ومن ثم إلى الوطن العربى. فالعمل على الوجه الذى نعرفه ويعرفه العالم تم فى سياق الحضارة العربية الوسيطة التى تركت لنا روايات مختلفة ومخطوطات عدة من (ألف ليلة وليلة)، بينما ضاعت واندثرت الصياغات السانسكريتية والفارسية وغيرها من هذا العمل. وفى مطلع القرن الثامن عشر اكتشف الأوروبيون (ألف ليلة وليلة) وترجموا قصصها إلى الفرنسية أولاً وبعدها إلى لغات أوروبية مختلفة، حتى أصبحت هذه المجموعة معروفة فى كل أنحاء الشرق والغرب. وبرغم انتشار هذا العمل فى الغرب وتأثر معظم الأدباء الغربيين به فى القرون الثلاثة الأخيرة، فإن العمل لا يمكن إدراكه إلا فى السياق الذى أنتجه. وبما أنه عمل جماعى، لا يمكن إرجاع تأليفه إلى فرد معين أو إلى زمن تاريخى محدد، حيث اكتمل عبر قرون عدة وفى أقطار مختلفة من بلاد العرب، وساهم فى تشكيله خيال رواة مختلفين، فقد رجعت إلى الثقافة القومية والحضارة العربية – الإسلامية بشقيها المكتوب والشفوى لأستخلص دلالة أحداث (ألف ليلة وليلة). وكانت هذه الدراسة أصلاً جزءاً من رسالتى الجامعية التى تقدمت بها إلى جامعة كولومبيا فى نيويورك للحصول على شهادة الدكتوراه. وقد نشرت الشعبة القومية لليونسكو رسالتى فى كتاب بالإنجليزية عام ١٩٨٠[1]. وهذه المقالة تترجم فصلين من الكتاب المذكور، وسوف ينشر الكتاب مترجماً إلى العربية فيما بعد.

* أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

جدلية السرد

أ - ظاهرة التفصص

لقد عرّف رومان ياكوبسن الأدب بأنه رسالة تتمحور حول صيغة التعبير. فكل متخصص يواجه مشكلتين فى كل نص أدبى وهما: كيف يتولد النص، وما حصيلته النهائية؟ وجواب السؤال الأول، أى كيفية تدفق النص من نقطة بدايته حتى نهايته، يلقى ضوءاً على الرسالة التى يبثها النص. وبناء على هذا لابد أن تتوجه الخطوة الأولى نحو محاولة تقصى المسار الأساسى للنص.

إن (ألف ليلة وليلة) خطاب سردى، ولكن العنصر السردى لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التى يمكن استبعادها دون إحداث خلل فى خط القص. وهذا واضح تماماً، حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بيّن فلاديمير بروب أن دالات (وظائف) القص narrative functions هى المنعطفات الأساسية فى تجلى القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً [٢]. وقد ذهب تزفتان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمى لهذه الدالات (الوظائف) وعن كون بعضها أكثر أهمية لخط القص من غيرها. وهكذا توصل تودوروف إلى تكثيف القصة فى هويتها الأساسية [٣].

إن تحليل (ألف ليلة وليلة) فى هذه الدراسة سيتبع العمليات التى قام بها بروب وتودوروف، وهى العمليات التى تكشف عن الدور الجوهرى الذى تنطوى عليه التغيرات الظاهرة، ومن ثم التركيز على التغيرات الأساسية التى ستقودنا نحو دلالة العمل القصصى.

إن البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوى على خبر proposition رئيسى يحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها وهلم جرا. والخبر الرئيسى فى (ألف ليلة وليلة)، مختزلاً إلى أقصى الحدود، هو قصة الملك الذى اكتشف خيانة زوجه فصمم أن يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح. وبعد سلسلة من هذه الزيجات، استطاعت شهرزاد أن تؤجل تنفيذ الحكم، وفى النهاية التخلى عنه، وذلك بسردها قصصاً فتنت الملك. وهذا هو الجزء من القصة الذى لا غنى عنه، وهو يغطى صفحات قليلة فى بداية الكتاب ونهايته. ويطلق عليه القصة الإطارية frame story، فالقصص التى سردتها شهرزاد (وكذلك القصة التى سردها والد شهرزاد ليقنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك) يمكن إسقاطها من الخطاب بلا انتهاك للحبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبى لكانت النتيجة على المستوى التنظيمى مجموعة قصص غير مترابطة. ففى الحالة الأولى سنجد القلادة بلا خرزاتها وفى الحالة الثانية سنجد الخرزات بلا خيط ينتظمها.

ويمكن أن نعيد صياغة الحبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا إنها لعنة يعقبها تمزق ويليها فى الخاتمة إبطال هذه اللعنة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نجد خروجاً على النسق والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص. فليست (ألف ليلة وليلة) فى جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه، فنعيم الزوجين الأولين فُقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرّمة، أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص. ففى أساطير التكوين المقدسة نجد إصراراً على عنصر

الفقدان، بينما (ألف ليلة وليلة) تؤكد إمكان الاسترداد. فقصة شهرزاد تكرر وتكمل أسطورة الخلق.

وبصرف النظر عن قدرة (ألف ليلة وليلة) على استدعاء نصوص أسطورية هاجعة، فإن بنيتها نموذج من نماذج الاقتصاد الرمزى. إن جوهر القص هو التحولات الزمنية أو متواليات التغير على المحور الزمنى diachronic axis. فالتعاقب succession جوهرى فى القص كما أن التسلسل seriality - أى التكرار الاستبدالى - جوهرى فى الشعر. فالقص هو الخطاب الزمنى النموذجى. ولهذا نجد شيئا من التوازن الجمالى والشكلى فى صراع شهرزاد ضد المصير المحتوم الذى ينتظرها، باستخدامها أسلحة القص، فهى تحارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبى ذى هوية زمنية. لقد كان جهد بينلوبى زوج عوليس منصباً على كسب الوقت وذلك عبر وسيلة بسيطة من البناء والهدم. فقد كانت تنقض فى الليل النسيج الذى كانت تنسجه نهاراً حتى لا يكتمل النسيج الذى جعلت من اكتماله شرطا متفقا عليه لقبول الزواج. لقد كانت تراوح الخطى دون أن تتقدم، تنسج وتنقض، كى تؤجل لحظة الرضوخ، أما شهرزاد ففنها يكمن فى دحر الوقت ونقضه. فصراع بينلوبى كان ضد وقت ما، فهى فى انتظار رجوع مخلصها وزوجها عوليس، أما شهرزاد فهى تصارع ضد مفهوم الوقت. وبهذا تطرح (ألف ليلة وليلة) معضلة فلسفية من أعقد ما يكون، وهى معضلة مفهوم الزمن المجرد.

ومن الناحية الفنية، تقدم (ألف ليلة وليلة) نموذجاً لصراع شكّل محوراً من محاور الأعمال الأدبية الحديثة كما فى رواية (حياة وآراء تريستام شاندى) (١٧٦٧)، للورنس ستيرن، وكما فى عمل لويس كارول الشهير (عبر المرآة) (١٨٧٢)، حيث لا تحل إشكالية المقابلة الثنائية الجوهرية بين القضية ونقيضها والتأليف التركيبى منهما معا كما فى الجدلية الهيجلية، بل بانتصار النزعة الانشطارية التفريعية غير التركيبية.

ويمكن تقسيم القصة الإطارية إلى أربع كتل، أى بعبارة أخرى، تضم القصة الإطارية أربع وحدات قصصية مستقلة يمكن لكل واحدة منها أن تسرد على حدة ومنفصلة عن الوحدات الأخريات، وإن كانت كلها متشابكة فنياً مع بعضها بعضا فى العمل الأدبى.

١ ـ قصة شهريار

تسرد الوحدة القصصية الاستهلالية حكاية أخوين ملكين، أكبرهما يدعى شهريار وأصغرهما شاه زمان. فبعد انقضاء عشرين عاماً من الحكم السعيد فى بلاده اشتاق شهريار إلى أخيه وأرسل وزيره كى يأتى به. فغادر شاه زمان مدينته كى يزور أخاه. وفى منتصف الليل تذكر شيئاً كان قد نسيه فرجع إلى قصره. وهناك وجد زوجه يضاجعها عبد أسود فقتلهما فى الحال ثم ذهب لزيارة أخيه. ومع أن شهريار قد أوصى باحتفالات مناسبة لاستقبال أخيه إلا أن شاه زمان بقى مكتئباً، فظن شهريار أن أخاه يعانى من لوعة فراق بلده وأهله. أما شاه زمان فقد اكتفى بالتلميح إلى جرح داخلى. وذات يوم أقيمت رحلة صيد ملكى ولكن شاه زمان اعتذر عن المشاركة فيها واعتكف فى القصر. وبينما كان شاه زمان يتفرج من جناحه على حديقة قصر أخيه، إذ به يرى عشرين جارية وعشرين عبداً وزوج أخيه يأتون متنزهين. وإذ بهم يخلعون ثيابهم فيضاجع زوج شهريار عبد أسود ويضاجع العبيد الجوارى. شعر شاه زمان ببعض التأسى بعد أن شاهد هذه العربدة، لأنها أثبتت له أن مصيبته ليست أسوأ من مصيبة أخيه، وبعد قليل بانت أمارات البهجة عليه. وفوجئ شهريار، عند رجوعه إلى القصر، بالتغير الذى طرأ على أخيه، فسأله عن سبب ذلك. ولكن شاه زمان اكتفى بشرح سبب حزنه وكيف خانته زوجه ولم يوضح لماذا تحسنت حاله. وعند إصرار شهريار على معرفة سبب التحول، تراجع شاه زمان عن

تكتمه وحكى كيف أن خيانة زوج أخيه قد خففت من وطأة مصيبته. فأراد شهريار أن يتأكد من هذه الخيانة بنفسه، فنظم رحلة صيد ملكية أخرى، ولكنه رجع منها سراً إلى قصره حيث رأى بعينيه عربدة زوجه (تعلق هذه الوحدة القصصية هنا وتستكمل فيما بعد، وتبدأ من هنا وحدة قصصية أخرى).

٢ـ الرحلة

عزم شهريار على السفر مع أخيه كى يكتشفا إن كانت حالتهما استثنائية، فمشيا حتى وصلا إلى عين ماء بقرب البحر، فجلسا ليستريحا. وبعد قليل ظهر عمود أسود من البحر ففزع الأخوان وتسلقا شجرة. وكان ذلك العمود الأسود مارداً هائل الحجم يحمل صندوقاً كبيراً على رأسه، فجاء وجلس تحت شجرتهما. ثم شرع المارد بفتح الصندوق، وأخرج منه فتاة يافعة جميلة، ووضع رأسه فى حجرها ونام. فنظرت الفتاة إلى أعلى ورأت الأخوين فطلبت منهما النزول. فاحتجا ولكن احتجاجهما لم ينفع معها فاضطرا إلى النزول خوفاً من أن تحرض المارد عليهما. فأمرتهما الفتاة بمضاجعتها فأطاعا. وعندما أكملا مضاجعتهما أخرجت حقيبة فيها خمسمائة وسبعون خاتماً وأخبرتهما أن كل خاتم من هذه الخواتم قد حصلت عليه من الرجال الذين ضاجعوها من قبل أثناء نوم المارد، وطلبت من كل منهما خاتماً. فامتثلا وفعلا كما طلبت، فروت لهما كيف أن المارد خطفها يوم عرسها ووضعها فى الصندوق ووضع الصندوق فى صندوق أكبر وأقفل عليه بسبعة أقفال ووضعه فى أعماق البحر ليضمن عفة الفتاة.

فتعجب الأخوان مما حدث لهذا المارد الجبار وتعزيا قليلاً بذلك. (وهنا يرجع النص إلى قصة شهريار الزوجية بعد سرده قصة المارد وفتاة الصندوق المتضمنة فى رحلة صيد الأخوين) فرجعا إلى مملكة شهريار وهناك قتل شهريار زوجه وعبيدها.

٣ ـ قصة شهرزاد

كان شهريار يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح، واستمر على تلك الحال مدة ثلاث سنوات، حتى أصبح إيجاد عروس له أمراً فى غاية الصعوبة. وعندما لم يعثر وزيره على فتاة يقدمها للملك، رجع إلى بيته مهموماً. وكان للوزير ابنتان: الكبرى شهرزاد وكانت واسعة القراءة، والصغرى دنيازاد. وعندما سألت البنت الكبرى أباها عن همه شرح لها المأزق. فعرضت شهرزاد نفسها للزواج من الملك على أمل أن تخلص بنات جنسها من القتل. فحذَّرها والدها من أن يكون مصيرها مثل مصير الحمار والثور مع الفلاح. فسألته شهرزاد عما حدث لهما، فشرع والدها يحكى لها القصة (وهنا تتوقف قصة شهرزاد لتبدأ أمثولة الحمار والثور التى حكاها الوزير، وتكتمل قصة شهرزاد فيما بعد وذلك بالتحامها بقصة شهريار).

٤ – أمثولة الحيوان

لقد كان هناك فلاح يعرف لغة الحيوانات وكان يملك حماراً وثوراً. رأى الثور أن حال الحمار أحسن من حاله بكثير فأعلمه كم يغبطه على معيشته المرفهة، فلم يكن الحمار يركب إلا نادراً لحمل صاحبه. فنصح الحمار الثور بالتظاهر بالمرض وأن يفترش الأرض ولا يأكل وبذلك يتجنب العمل المرهق. فعمل الثور بنصيحة الحمار ولكن الفلاح كان قد استمع إلى هذا الحديث فأعطى تعليمات بأن يؤخذ الحمار مكان الثور فى الحراثة. فندم الحمار لنصيحته وحاول أن يخرج من المأزق بنصحه للثور أن يرجع إلى العمل لأن صاحبهما عازم على قتل الثور إن بقى مريضاً. وفى اليوم التالى أبدى الثور شهية طيبة عند الأكل ونشاطاً كبيراً عند العمل. أما الفلاح الذى كان قد سمع هذه المحادثات فقد قهقه ضاحكاً. وعندما سمعت زوجه ضحكه سألته

عن السبب فأبى أن يحكى لها ما كان لأن فى الأمر سراً، إن باح به مات لتوه. ولكنها أصرت على أن تعرف السبب حتى ولو كلّف ذلك حياة زوجها. فلم يعرف الزوج ماذا يفعل، خاصة أنه كان يحب زوجه حباً عظيماً. فجمع أقاربه وجيرانه وأخبرهم بمحنته. فتوسل الجميع إلى الزوج كى تتراجع عن طلبها ولكنهم لم يفلحوا فى إقناعها. فاستسلم الرجل إلى رغبة زوجه وذهب ليقوم بصلاته الأخيرة قبل البوح بالسر. وحينئذ سمع كلبه يشتم الديك ويدينه لمرحه وصاحبهم على مشارف الموت. فتساءل الديك عما يجرى، فشرح له الكلب حكاية صاحبهما وزوجه. فاتّهم الديك صاحبهما بالغباء على أساس أنه لا يقدر أن يسوس زوجاً واحدة مع أن الديك يحسن سياسة خمسين زوجة وإرضاءهن، واستغرب الديك كيف أن صاحبهما لا يقوم بضرب زوجه ضرباً مبرحاً فترتدع. وعندما استمع الفلاح إلى ذلك قرر أن يأخذ باقتراح الديك. وكان عند الفلاح بعض الأغصان فى دولاب، فدعى زوجه للدخول عليه متظاهراً بأنه على وشك أن يبوح بالسر لها. فعندما دخلت تلقت ضربة موجعة، طلبت بعدها الصفح من زوجها (وهنا، بعد انتهاء سرد قصة الحمار والثور، يستأنف الراوى قصة شهرزاد التى تلتحم بقصة شهريار).

قال الوزير لابنته إن مصيرها سيكون مثل مصير زوج الفلاح إن هى تمادت فى عنادها. ولكن شهرزاد أصرت على المضى قدماً فى مشروعها. وقد أوصت شهرزاد أختها دنيازاد بخطتها، فهى ستطلب حضور أختها ليلة عرسها وأن على دنيازاد أن تطلب من شهرزاد أن تقص عليها حكايات لقضاء بقية الليل. أخذ الوزير ابنته شهرزاد إلى شهريار نزولاً على رغبتها، وطلبت شهرزاد بدورها أن ترافقها أختها دنيازاد. فبقت الأخت الصغيرة تحت السرير. وبعد أن افتض شهريار بكارة شهرزاد، طلبت دنيازاد منها أن تحكى لها قصة لقضاء الوقت. وقد وافقت شهرزاد على أن تفعل ذلك بعد استئذان الملك. وقد سمح شهريار بالقص وبدأ يستمتع بالحكايات، فاستمرت شهرزاد ساردة حكاياتها وتوقفت عند الفجر. وأما شهريار الذى كان متطلعاً إلى سماع بقية حديثها الممتع فقد أجّل أمر قتلها ليلة بعد ليلة حتى انقضت ألف ليلة. وفى الليلة الواحدة بعد الألف، عندما أكملت شهرزاد آخر حكاية من حكاياتها، سألت شهريار أن يحقق لها طلباً. وجاءت بأبنائها الثلاثة وطلبت من شهريار أن يلغى أمر القتل من أجل الأولاد. فعانق شهريار أولادهما وأمّن شهرزاد على حياتها ومنحها العفو، ففرحت شهرزاد، كما عمّ الفرح الغامر الشعب بأكمله. حينذاك استدعى شهريار وزيره وشكره لتزويجه من ابنته التى ولدت له أولاده الثلاثة. كما أنه أمر بالاحتفال لمدة ثلاثين يوماً والقيام بأعمال الخير للناس. وعاشوا سعداء حتى فرقهم الموت.

ب ـ الثنائية

١ ـ الشخصيات

تكشف هذه الوحدات أو الفصوص السردية عن نسق تنظيمى صارم فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية. فالفص الأول يقدم للقارئ النزعة اللافتة للنظر فى (ألف ليلة وليلة) ألا وهى الثنائية. فالأخوان يقدمان لنا مسألة التكرار الثنائى فى أكمل صورها. فقد كانا كلاهما فارسين وملكين وحاكمين موفقين، وتجربة شاه زمان ترهص بتجربة شهريار وتكاد تتطابق معها. فهو يقتل زوجه حال اكتشافها فى الفراش مع عبد أسود، بينما شهريار الذى يجد زوجه فى وضع مشابه لا يقتلها إلا بعد رحلة البحث. إن التماثل الملفت للنظر فى حكايتى شاه زمان وشهريار يجعلنا نحس كأن تجربتهما صوت وصدى. وهنا، يقدم لنا النص الصيغة الأولى للثنائية وهى التناظر. وهذا النوع من التناظر الذكورى يوازيه ويماثله التناظر الأنثوى الذى تقدمه لنا العلاقة بين

الأختين شهرزاد ودنيازاد فى الفص السردى الثالث. ولكن هناك اختلافا دقيقا بين هذين التناظرين. فالنظيران الذكريان (شهريار وشاه زمان) - كما فى رواية فلوبير (بوفار وبيكوشيه) - هما طرفان فى أداءين من دراما واحدة. فكل منهما يعزز الآخر مع العلم أنه مستقل عن الآخر فى تصرفاته. وأما فى النظيرتين الأنثيين فهناك تواطؤ جلى بين الأختين. فدنيازاد الظل أو الصورة السلبية لشهرزاد المرافقة لها باستمرار. وأما شاه زمان فهو أكثر من صورة سلبية، فهو صنو شهريار ونسخة منه.

إن أسماء الشخصيات الروائية تحمل فى ذاتها استنساخاً لفظياً، فشهرزاد ودنيازاد تشتركان فى تقفية المقطع الأخير من اسميهما بينما شهريار وشاه زمان يشتركان فى تقفية المقطع الأول من اسميهما. إن التكرار الصوتى فى منظومة الأسماء يتجلى أيضا فى الحكايات المؤطرة التى ترويها شهرزاد كما فى سندباد الحمال وسندباد البحار، عبد الله الصياد وعبد الله الملاح، وفى حكاية الأخوين عجيب وغريب. إن توازى الشخصيات بأسمائها المسجوعة ملمح مشترك بين الحكايات الأسطورية كما فى يأجوج ومأجوج، هاروت وماروت (الملاكان الساقطان المعلقان من أقدامهما فى بئر بابل)، وأيضاً فى قحطان وعدنان (السلفان الأسطوريان للعرب). إن التوازى أو التصادى الصوتى فى (ألف ليلة وليلة)، وهو ظاهرة يمكن رصدها على مستوى ظاهر النص، تعزز وتبرز التوازى السيميوطيقى على مستوى باطن النص. إن دلالة التراسل بين هذين المستويين المتميزين تترك أثراً و وقعاً على القارئ يهيئه لاستيعاب أعمق للنص.

إن بطلى (ألف ليلة وليلة)هما شهريار وشهرزاد. فهما ركنا العمل القصصى. فبينما يمكن استبعاد شاه زمان ودنيازاد من القص، لا مجال للتفكير فى إمكان إقصاء شهريار أو شهرزاد دون تعطيل مسار القصة. إن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تمثل الصيغة الثانية للثنائية وهى التعشيق. وفيما يلى جدول يوضح صفاتهما المتقابلة:

شهريار	شهرزاد
زوج	زوج
سلطان	رعية
سامع	راوية

ويقدم هذان الزوجان استقطاباً متقابلاً ومتكاملاً. فالكلمات «زوج» و«سلطان» و«سامع» تشير ضمناً وعكسياً إلى «الزوجة» و«الرعية» و«الراوية» لسبب بسيط، وهو أنها تشكل أنصاف وحدات مشطورة. فملك بلا رعية أمر متعارض مع نفسه بشكل جعل الأديب الفرنسى أنطوان دى سان إكسوبرى يلعب على هذا التنافى فى قصته (الأمير الصغير). وأما السامع فبالضرورة يستدعى متحدثاً أو على الأقل صوتاً. وهكذا نجد فى نعوت شهرزاد انعكاسات مرآوية لنعوت شهريار، وتكامل هذين القطبين ينتج وحدة ويولد مساراً. فهما نموذج للاقتران البنيوى: متقابلان ومتكاملان كما فى مبدأ «ينج ويانج» فى نواميس الكوزمولوجيا الصينية. والاقتران يتحقق أيضاً على المستوى الصوتى، فتشترك شهرزاد مع شهريار فى التقفية الاستهلالية والوسطية.

ومازالت هناك صيغة ثالثة للثنائية وهى التضاد (أى تطابق الأضداد) الذى يقدم فى شخصية شهرزاد من جهة وفى شخصية شهريار من جهة أخرى. فظاهرياً شهريار نموذج سلطوى، فهو طاغية شرقى وفحل ذكورى يستهلك امرأة كل ليلة، بينما تمثل شهرزاد نموذج الأنثى المستباحة فهى رهينة شهريار وشهيته الرهيبة، لا تمتلك حرمة ولا حصانة. ولكن شهرزاد لا تحاول أن تواجهه وتتخلص منه كما يحدث فى القصص العجائبية مع العمالقة والمسوخ، كما فى القصة الفولكلورية الشهيرة بعنوان (جاك وسويقة الفاصوليا)،

وكما فى القصة التوراتية عن «جليات وداود» (صموئيل الأول: الإصحاح السابع عشر). تحاول شهرزاد تسكين رغبة شهريار وترويضه - إن صح التعبير - وذلك بإحلال قصص النساء مكان النساء فى غذائه اليومى. فعبقرية شهرزاد تكمن فى تحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخييل الجنسى. ويشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة فى مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازى استبدال التضحية الرمزية فى الطقوس الدينية بالتضحية العينية. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة، وفى مجال اللغة يصبح ممكناً توليد عدد لا متناه من المقولات.

فعندما حازت شهرزاد امتياز القص من شهريار، كانت بحيازتها هذه قد قلبت علاقتها مع سيدها، فلها - بصفتها راوية - اليد العليا. لقد صارت شهرزاد تملى بالمعنى الحرفى للكلمة. فالسامع، بالضرورة، هو الطرف المستسلم فى فعل القص. ودور شهرزاد، فى هذه الحالة، يقلب الدور التقليدى للأنثى، حيث الإملاء حق مقصور على العاهل. والنص يؤكد موهبة شهرزاد القصصية ومعارفها الواسعة:

> «وكانت الكبيرة [شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء» (٤).

فشهرزاد، إذن، شخصية استثنائية بكل المعايير. وسلطتها كامنة وإن كانت ظاهريا بلا حول ولا قوة. ففى مركزها وفى موقعها تجتمع الأضداد. فهى - ولنستعر مفارقة كيركيجور - محكوم عليها بالموت ولكنها حية ترزق.(٥) وأما شهريار الذى وقع فى شرك حكاياتها، منبهراً بقصها، فهو يوحى بجبار مستعبد. فكل من البطل والبطلة يصور بشكل درامى حالة التضاد، فهما نموذجان مما يطلق عليه فلسفياً «اجتماع الأضداد» coincidentia oppositorum .

وبناء على ذلك، تصبح علاقة شهرزاد بشهريار أكثر تعقيداً أو على الأقل أكثر رهافة حيث إن تقابلهما يتعقد أكثر بالتضاد الداخلى. فلا أحد منهما يقدم النموذج الصافى. فهناك جانب من إيجابية شهريار فى شهرزاد، وهناك جانب من سلبيتها فيه. وصراعهما صراع ملتبس بين قوى النور وقوى الظلام. فهو ليس على الإطلاق صراعاً «مانوياً» بل هو شىء من قبيل تحرير الاستعدادات الكامنة. ففى حقيقة الأمر، كل من شهريار وشهرزاد نموذج معقد ومركب ويحمل فى ثناياه ازدواجية التضاد.

وخلاصة القول إن النص يقدم الثنائية بإصرار، ويستخدم عنصر الازدواجية فى الأشكال الثلاثة الممكنة منطقياً: التناسخ والتقابل والتضاد. وقد يكون من الأهمية أن نشير إلى أن هذه الصيغ الثلاث للثنائية تتراسل تماماً مع ضروب ثلاثة فى السيمانطيقا: ترادف المعنى ونقيض المعنى وتضارب المعنى.

٢ - الأحداث

إن المعيارية الثنائية التى تحكم العلاقات بين الشخصيات الرئيسية تتسرب إلى الثيمات المتضمنة فى العمل أيضاً. ونجد ثيمتين رئيسيتين فى القصة الإطارية وهما بلا شك ثيمتا الشبق والموت. والعلاقة بين الأحداث الرئيسية فى مسيرة القص تندرج تحت ثلاث جدليات: جدل التكرار وجدل القلب وجدل الالتحام، التى بدورها توازى علاقات التناظر والتعشيق والتضاد.

وعندما نقوم بتحليل هذه الجدليات الثلاث فى النص، فمن المهم أن ننتبه كيف تقوم مهارة الأسلوب فى التنسيق بين النقلة من الشبق إلى الموت ومن الموت إلى الشبق.

إن الحدث الدرامى الأول يتم عندما يجد شاه زمان زوجه فى الفراش مع عبد أسود. ونقع على هذا الموتيف الشبقى مرة أخرى عندما يرى شاه زمان امرأة أخيه يضاجعها عبد أسود. كما يرى شهريار بعينيه هذه الواقعة بالذات مرة أخرى. إن هذا التثليث لحدث واحد يضخمه، كما أن الجوارى العشرين والعبيد العشرين فى مضاجعتهم فى الحدائق الملكية يعززون من حدة الصورة. ونجد أيضاً إصراراً على موتيف الموت. فالمشاركون فى العربدة يقتلون جميعا. يقوم الفص السردى الأول، إذن، بتقديم ثنائية إيروس وتناتوس، ثنائية اللذة والهلاك.

وأما الفص السردى الثانى فيستعرض عنصر القلب، حيث يتغير موقع الحدث فى نظم التركيب ليصبح معكوساً، كأن قوة الاندفاع مستمرة وإن كان اتجاهها قد انعكس. ففى الرحلة التى قام بها الملكان فى الفص السردى الثانى، تحدث تجارب لكليهما تختلف اختلافاً جذرياً عن تجاربهما فى الفص السردى الأول. ففى السابق تحدت زوجاهما قيود القصر والمنصب وأمرتا عشيقيهما بمضاجعتهما. أما فى الرحلة، فقد مارس الملكان مضاجعة امرأة شابة خطفت ليلة عرسها وقيدها المارد بسبعة أقفال.

وممارسة الجنس بين شهريار والمرأة الشابة توازى ممارسة الجنس بين العبد الأسود وزوج شهريار. والمقارنة القياسية بينهما بينة؛ فالعبد بالنسبة لشهريار كشهريار بالنسبة للمارد.

العبد: شهريار = شهريار : المارد .

وتتم عملية تبادل جلى أخرى فى القصة التى يحكيها الوزير، والد شهرزاد، عن الحمار والثور. فالحمار الذى نصح الثور بادعاء المرض حتى يحصل على حياة مرفهة ينتهى به الأمر إلى أن يحل هو محل الثور فى الأعمال الشاقة، بينما يستمتع الثور بالامتيازات التى كانت متاحة للحمار.

والاختلاف بين جدلية القلب عند شهريار والحمار هو أنه فى حالة الأخير يكون القلب الاستبدالى كاملاً بين العنصرين المعطيين. وهذا ما يشابه «العكس» anti-metabole فى البلاغة، أى إعادة الكلام بترتيب عكسى، مثال ذلك: عادات السادات سادات العادات،[٦] بينما القلب الاستبدالى فى حالة شهريار يشكل ما يطلق عليه «تصالب» chiasmus، أى «إعادة الكلام بترتيب شبه عكسى يتم من خلال التأخير والتقديم.[٧] وكلا القلبين الاستبداليين ــ قلب شهريار وقلب الثور ــ أساسيان فى السياق السردى. فشهريار يتعلم درساً من تجربته ويتوصل إلى أنه ليس حالة استثنائية، فيرجع إلى عرشه. والحمار أيضاً يكتشف أنه يدفع ثمناً غالياً لنصيحته، فيبدأ فى محاولة استرجاع امتيازاته السابقة.

وأخيراً، فالجدلية الثالثة فى النص السردى هى جدلية الالتحام حيث يتم إدماج موتيفين متناقضين فى بعضهما. فكل من المسألتين المثيرتين ــ السواد وافتضاض البكارة ــ تحملان فى استخدامهما السردى ما أطلق عليه النحاة العرب مبدأ «الأضداد»، أى إدماج معنيين متعاكسين فى كلمة واحدة.

إن حدث رجوع شاه زمان إلى قصره يكشف جلياً، عند التحليل، التوظيف الذكى للسواد:

«وخرج طالباً بلاد أخيه فلما كان فى نصف الليل تذكّر حاجة نسيها فى قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى

مدة ثم أنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش» [٨] .

ويلعب أسلوب النص لوحده، إلى أقصى حد، على الحقول الدلالية والتداعيات المصاحبة للسواد، رابطاً هذا الحدث الاستهلالى والأساسى بنسيج الكتاب، ألا وهو السمر الليلى. فالنص يحدد أن شاه زمان تذكّر شيئاً ما نسيه فى القصر فى منتصف الليل، أى فى أوج الليل. والليل يوحى بالظلام، ومنتصف الليل يوحى ببؤرة الظلام. وحينذاك يجد شاه زمان زوجه فى الفراش مع عبد أسود، فيبدو السواد متوجاً لهذا الظلام. وعندما رأى شاه زمان كل ذلك اسودت الدنيا فى عينيه. فالاسوداد الخاتمى يكمل ظاهرة القتامة، وبذلك يكون لون واحد كافياً لوصف زمن الحدث (منتصف الليل) وفاعل الحدث الزانى (عبد أسود) وأثر الحدث (اسودت الدنيا). يقوم المخطط اللونى بتوحيد الانتقال السريع فى السرد من حالة إلى أخرى[٩].

إن التركيز على لون واحد مثال جلى للاقتصاد النصى؛ حيث تقوم كلمة ما بدور المحوّل الذهنى لليل. ولهذا، يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكون معادلاً لزمن الهوى. فظلام الليل يستدعى كلا من الحب الجنسى والأحداث المحظورة. وفى الأدب العربى نجد تغنياً بليلة لقاء العاشقين فى أبيات شهيرة خلدها الشعر(ولو أننا نقع أحياناً على أمثلة تتخذ وقتاً آخر لموعد لقاء العشاق، كالفجر). فكل من الشاعر الجاهلى العميد امرئ القيس، والشاعر اللعوب فى صدر الإسلام عمر بن أبى ربيعة، أسهما فى صياغة ونمذجة الليل باعتباره زمن الحب. فمشهد الحب الذى يتم ليلاً فى (ألف ليلة وليلة) ينطلق من تركيبة أدبية مسكوكة وجاهزة فى ذهن المتلقى، إلا أن النص يقوم بالانتقال من تقديم الليل باعتباره حجاباً واقياً إلى عرضه باعتباره احتجاباً للرؤية، حيث يشتاط شاه زمان غضباً إلى درجة أنه يقتل فى الحال كلا من زوجه وعشيقها. وهنا يستدعى الليل الإظلام والعمى. وهكذا نجد فى هذه الفقرة القصيرة جمعاً بين قطبى الدلالة المتقابلين فى كلمة الليل، لكونه حامياً وحرامياً فى آن.

وما يجعل من هذا الخطاب السردى نصاً إبداعياً هو بالتحديد هذا التكثيف الأسلوبى. فمن ناحية المضمون والمنطق، نجد تسلسل الأحداث فى الفقرة المستشهد بها أعلاه عادياً إلى درجة الابتذال: رجل يجد زوجه فى الفراش مع آخر فيرتكب ما يطلق عليه جريمة عرض، فيقتل كليهما. ويبدو الحدث مناسباً كخبر صحفى، ولا يدعو إلى أكثر من اهتمام عابر. ولكن الأسلوب الذى يميز تسلسل الأحداث يحول تقريرية الخبر إلى نص أدبى: ففى هذا المشهد، نتبين كيف أن موتيفة السواد المتكررة يمكنها عبر تكرار الحامل – مصطلح الناقد ريتشاردز الذى يعنى الكلمة – من نقل محمولات ـ أى دلالات ـ شديدة التنوع، بل متضاربة، فالدمج هنا يمكن أن يطلق عليه ازدواجية متوحدة.

كما أن النص يقدم لنا، بالإضافة، دمجاً معكوساً حيث تتوحد فيه حاملات مختلفة لتنقل محمولاً واحداً يحتلّها كلها، وبذلك يتضح مبدأ «التنوع فى التوحد». فمثلاً، يحدد النص نوعية المرأة التى كان يريدها شهريار ليفعل بها أمرين يبدوان ظاهرياً متضاربين:

«وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات» [١٠].

ومن الواضح أن شهريار يشكو من جرح ويحاول أن ينتقم، ولكنه لا يصب نقمته على النساء بوصفهن نساءً، بل على الأبكار. فقد جرحن براءته وهو يعوض عن ذلك بإنزال قصاص جارح على البريئات. ففض البكارة ـ وهو يدل على فعل الشبق ورغبة الإخصاب – يصبح فى هذه الحالة مؤشراً لما هو عكس ذلك: فعل القتل ورغبة الإخصاء. فافتضاض البكارة فى القصة

يتلوه القتل، فهما فى وضع متجاور ومتقابل فى آن . إن فض البكارة فى ذاته فعل يحتوى على التضاد لكونه كناية عن فعل جنسى يؤدى إلى الإخصاب والحياة، ولأنه حرفياً وعملياً افتضاض وتجريح دموى، وهذان الجانبان يجعلان فعل فض البكارة مناسباً لتطوير التضاد المتضمن فى الفعل إلى تناقض دينامى. فشهريار فى فعلته ذاتها، التى تخصب الأنثى وتجعلها تنجب أى تضفى حياة، يحيلها إلى الموت. ومن ناحية أخرى، فإن شهريار يقوم بفعل واحد مرتين إزاء عروسه: فهو يميتها مجازياً من خلال ممارسة الجنس معها ثم يميتها حرفياً بقطع رقبتها. ومما لا يخفى أن الموت يستخدم مجازياً للدلالة على الفعل الجنسى كما يرد فى الأدب الرفيع والمأثورات الشعبية، وقد استخدم الشعراء الإليزابيثيون هذا المجاز كما يستخدمه عامة التونسيين اليوم. وهكذا يتلاحم «إيروس» Eros مع تاناتوس Thanatos، أو الشبق مع الموت، ففض البكارة والقتل، برغم كونهما طقسين متضادين، يتبديان كوجهين لعملة واحدة وهى التمزيق الدموى.

وختاماً لما سبق، نرى بوضوح تجلى النزعة الثنائية فى (ألف ليلة وليلة) فى الشخصيات والشيمات، فى الأسماء والأفعال الواردة فى جملة السرد المركبة التى تشكل النص. والثنائية مستخدمة هنا فى أشكال ثلاثة متباينة ، سأقوم بتوصيفها عبر مصطلحات مأخوذة من البلاغة العربية الوسيطية:

(١) المماثلة التى تشمل التناظر والتكرار.

(٢) المقابلة التى تحتوى على التضاد والقلب.

(٣) الأضداد التى تنطوى على تناقض معنوى فى الشخصيات وانشطارية دلالية فى الأحداث.

ومما لاشك فيه أن هذه النزعة الثنائية تؤدى إلى الاستقطاب، فأثرها يلمس أولاً من خلال التضخيم النابع من التكرار والتطرف، وثانياً فى الانقلابات والتحولات التى تغيّر رأساً على عقب، وثالثاً فى الاستبدالات والمفارقات القائمة على تبديل أو دمج حدّى القطبين.

إن منظومة مؤسسة على ركن الثنائية كما فى (ألف ليلة وليلة)، التى لا تقدر أن تبنى حداً ثالثاً، لابد أن تتسم بالتحولات المفاجئة، لا بالنمو العضوى. فالتناقض الكامن فى مفارقة يمكن أن ينشطر إلى نصفين متضادين، كما أن طاقة ما قد تغير موقعها فى السياق لتصبح فى هذه المنظومة الثنائية طاقة ضد، قياساً على ما يحدث عندما يتعدل تشكيل أو موقع كلمة، فتصبح مفعولاً به مثلاً عوضا عن فاعل، ومع هذا فألفاظ الجملة تبقى أساساً ثابتة. التغيير هنا لا يأتى من إضافة أو إنقاص، من نمو أو ضمور، بل من تبديل وتحويل، من انشطار ودمج.

وإذا استعنا بمصطلحات دو سوسور الألسنية فى توصيف (ألف ليلة وليلة)، لقلنا إن العمل نفسه «قول»، وأما نسق منظومته التى قمنا به أعلاه فهو «لغتها». وهناك شىء يستوقفنا فى لاعضوية هذه اللغة، فهى تعمل من خلال الترسبات والطفرات والتفجرات. ومن المستحسن أن تكون المجازات المستخدمة لوصف هذا العمل مستقاة من علم الجيولوجيا لا من علم البيولوجيا.

وكما بيّن ياكوبسن، فإن طريقة تعبير النص ترتبط ارتباطاً عميقاً برسالة النص، فـ (ألف ليلة وليلة) باستخدامها بنية ثنائية تقع بالضرورة فى التكرار وتعتمد عليه، ولكنه تكرار تجويدى يبث النموذج المركزى إلى أطراف الجسد النصى، حيث يتعزز الرحم الإبداعى فى القصة الإطارية بما يولده من حكايات متشعبة. وفى هذا التشعب أصداء وإعادة إنتاج تتولد عبر قنوات مختلفة: استعارية وكنائية وتشبيهية وحوارية.

دلالة الخطاب

أ – الرحم النصى

بعد إبراز البنية الفعالة وخاصية الاستقطاب فى (ألف ليلة وليلة)، فمن الضرورى أن نرى توظيف ذلك قصصياً، أى كيف يتحرك العمل من الفاتحة إلى الخاتمة، من المشهد الاستهلالى إلى المشهد النهائى. ولكى نستبطن حركية هذا النص المعقد والمحتشد، علينا أن نستخلص المحور الرئيسى، وإلا تهنا فى هذا العمل الطويل والمتشعب. إن هذا الأساس المحورى الذى سأطلق عليه الجملة الرحمية matricial Phrase أو «الرحم النصى» هو الركيزة الرئيسية التى تسيطر على النص وتضمن توسعه وامتداداته[١١].

إن الرحم النصى هو أكثر من ثيمة مركزية فى النص، لأنه هو المصدر والصيغة، هو الحافز والمنظم. إن الأنظمة الرمزية فى النص يمكن أن تكثف فى جملة أو جمل رحمية. فالرحم النصى وحدة فى الخطاب يحاك النص حولها دلالياً وأسلوبياً. وهى تشابه ما أطلق عليه العرب فى البلاغة بيت القصيد، ذلك البيت الذى تبنى عليه القصيدة. فلا يعيد كل بيت فى القصيدة صياغة بيت القصيد، ولكن بيت القصيد هو الدافع التوليدى للقصيدة ومرجع أبياتها الأخرى.

إن الرحم النصى لكى يكون مولداً حقيقياً يجب أن يكون فى مركز النص كله وليس فقط فى الحبكة. فعليه أن يسوّغ النص كما هو بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته.

وفى القص الأمثولى، نجد الرحم النصى فى بداية أو خاتمة القصة كى يصيب التمثيل المسترسل هدفه. أما فى (ألف ليلة وليلة) فالمسألة أكثر التباساً، ففيها يتيه الرحم النصى فى الكلام، ولا يحدده السرد صراحة.

وكى نستخلص الرحم النصى مما حواليه فنحن لسنا بحاجة إلى النظر أبعد من النص ذاته الذى يمكن أن لا يسعفنا ولكنه لايخوننا أبداً. وإذا رجعنا إلى (ألف ليلة وليلة) فسنجد أن النص يقدم لنا معضلة ثم يسعى لحلّها. ففى (ألف ليلة وليلة) قصة تتلخص فى صدع يتلوه رأب. وبناء على ذلك فهناك تركيب حوارى يأخذ شكل أزمة مطروحة يتلوها الحل المناسب، أو قفل ومفتاحه. وتمفصل (ألف ليلة وليلة) هذين الحدين فى القصة الإطارية. فالحد الأول أو المأزق يتمثل فى رد شاه زمان عندما استجوبه أخوه شهريار عن سبب توعكه: «يا أخى أنا فى باطنى جرح».[١٢] ويتمثل الحد الثانى أو الحل فيما قالته شهرزاد لأختها دنيازاد: «وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله»[١٣].

إن هاتين الجملتين اللتين نجدهما طافيتين على سطح النص تشكلان محورين متكاملين يدور عليهما النص. والجملة الأولى تعبر عن شرخ فى صحة وكلية إنسان ما، والجملة الثانية تعبر عن العلاج السردى، أى المعالجة عبر الحديث. وما يستخلص من القص الليلى فى (ألف ليلة وليلة) هو هذا الشرخ الأولى الذى يتلوه لحام كلامى لا يتوقف.

إن الحد الأول من الرحم النصى «يا أخى أنا فى باطنى جرح» نموذج من جملة مجازية. فالجرح الباطنى ليس قرحة جسدية بل هو شرخ نفسى حطم كلّية الذات. إن الطبيعة المجازية فى الرحم النصى تتجاوب مع الاستخدام المكثف للمجازات فى خطاب شهرزاد كله؛ حيث يبدو العمل كأنه سرد ذو بنية شعرية.

أما الحد الثانى من الرحم النصى فيرتبط بسرد حديث سيؤدى إلى الخلاص والتحرر. وهنا تفشل ترجمات (ألف ليلة وليلة) فى نقل مطاطية المصطلح العربى «الخلاص»، حيث يدل على كل من «الإنقاذ» و«النهاية». فالجملة المولّدة هنا تنطوى على خطاب ما

ينهى كرباً ما، فغرض الحديث فيها هو إنهاء الحديث، أو كما يمكن أن يقال: يوجد القص فيها بغرض الكفّ عن الوجود، أى أنه يوجد وغائيته العدم. إن الغموض والتناقض الذى تنطوى عليه الجملة المولِّدة يتخلل خطاب شهرزاد كله.

إن نص (ألف ليلة وليلة) بأجمعه مولَّد من رحم نصى يعمل باعتباره مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط والنسيج ولكنها متشاركة فى بؤرة مرجعيتها. وهذا التعدد والاختلاف من جهة القصص، والتوحد فى مرجعيتها، يجعل من التنافر والتضافر حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزى.

إن علاقة القصة الإطارية بالقصص المسرودة، أى علاقة المؤطِّر بالمؤطَّر، الخارج بالداخل فى (ألف ليلة وليلة) تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

لقد رصدنا فى الجزء السابق من الدراسة ظاهرة التفصص فى القصة الإطارية المؤلفة من فصوص سردية. وتتميز المادة المؤطَرة أيضاً بخاصية التفصص، وبالإضافة فتعاقبها - قصة بعد قصة - تعاقب اعتباطى، فليس هناك علاقة سببية تستدعى قصة معينة قبل غيرها. وهذا على عكس ما نجد فى القصة الإطارية، حيث تتالت الفصوص السردية الأربعة - التى كان بعضها أكثر جذرية من غيرها للحبكة - تتالياً منطقياً لا يمكن قلبه أو إعادة ترتيبه، فلو غيرنا مواقع الفصوص السردية لما استوى القص. أما القصص المؤطَّرة فتتباين فى الجنس الأدبى وفى التقنية وفى المضمون، فهى تحتوى أمثولات دينية وقصصاً سحرية ومآثر تاريخية وأمثولات حيوانية إلى آخره، ومادة القصص تشمل مضامين دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية ونفسية. وهذه القصص المتباينة تبدو مجمعة بشكل عشوائى ومشوش، ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية syntag- matic وسردية، بل استبدالية paradigmatic وشعرية.

فكل قصة ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالقصة المولِّدة، وأشكال الارتباط والتراسل بين القصص التى تسردها شهرزاد وبين قصتها متعددة. ونكتفى هنا بالقول إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها «مصطلح الرغبة» الموسوعية فى العمل. فهناك هاجس يسعى إلى الإحاطة بكل ألوان القص التى تتجاوب، بشكل أو بآخر، مع الإطار السردى المحيط بها. وهذا يدل على استحواذ هاجس الكلية على العمل،كأن الإحاطة بكل أو ما يكاد يكون كل عينات القص تعوض عن ظاهرة التشظى القصصى.

ويجب أن تدرك الرغبة الموسوعية باعتبارها طموحاً نحو تحقيق مجال متكامل لحقل معين كالقص أو لإنتاج «نوع من النسيج العام»[١٤]، كما فى تعبير ميشيل فوكو، أو كما وصفه إدوارد سعيد على أنه مجال «تقاطع الفروق والتكرارات» [١٥].

إن الهاجس الموسوعى فى (ألف ليلة وليلة) لا يتبع التسلسل الأبجدى ولا أى تسلسل آخر، ولكن هذا لا ينتقص على الإطلاق من القيمة المتكاملة للعمل. فقد كان من المفروض فى الثقافة الإسلامية الوسيطة أن يُقرأ العمل الموسوعى فى شموليته كى يترك على المتلقى تمام أثره ورسالته.

إن (ألف ليلة وليلة)محاولة للمّ المشتت عبر خلق نموذج كونى للقص يتشكل أمام أعيننا، حيث تقوم القصة الإطارية بتقديم أسطورة تكوين ظاهرة القص، بينما تقدم القصص المؤطَّرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين. إن مصادر قصص(ألف ليلة وليلة)، سواء كانت بابلية أو هندية أو إغريقية أو عربية أو ما شئت، فهى مستحضرة عن قصد يشابه القصد الذى تتكشف عنه كتب التاريخ الجامع، أو التاريخ الكونى، المكتوبة فى عصور الإسلام الوسيطة التى احتوت، بالإضافة إلى تاريخ العرب، تاريخ غير العرب من أمم[١٦]. وفى سياق حداثى

موازٍ، حاول جيمس جويس فى روايته (فينيجنزويك) أن يقدم أيضاً عملاً ذا بعد جامع. ففى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين شهد الوطن العربى حركة تجميع ثقافية، وهذه المحاولات انطلقت من الحاجة إلى جمع المعارف السابقة والمتعددة للحفاظ عليها وصيانتها. و(ألف ليلة وليلة) هى التعبير الأدبى الفولكلورى لهذه الحركة (١٧).

ب - الشفرات الأدبية

إن الرحم النصى، كما أشرنا سابقاً، هو الجملة المحورية فى النص التى تسيّر كل الجمل الأخرى. وهذه الجملة تعبر عن مكنونها فى النص من خلال شفرات. والشفرة الأدبية تركيب لعناصر ثيمائية تشكل فيما بينها لغة تحتية، أى لغة متوارية. فالشفرة سلسلة من الإشارات المنتظمة والمتقاطعة التى تدل على رسالة متماسكة. وليست الشفرات الأدبية إلا ترجمات مسترسلة للرحم النصى، وعندما يتم استخلاصها يمكن استخدامها للتحقق من الجملة المحورية. فمثلاً، يستخدم جوستاف فلوبير شفرة الأنواء الجوية كجو مشمس أو ممطر أو عاصف إلى آخره كى يصبغ الحالات الداخلية للبطل فى قصته عن سيرة القديس جوليان. فالتغيرات الجوية فيها تمفصل تقلبات الرحم النصى للعمل.

ويطرح الرحم النصى فى (ألف ليلة وليلة) إشكالاً ثم ينطلق لحله. كما تطرح الشفرات الأدبية فيها معضلات أولية ثم تعرض الحلول. وعند القراءة المتمعنة نجد أن النص القصصى يستخدم بتواتر ثلاث شفرات: الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية والشفرة العددية. إن الأطروحة الرئيسية فى العمل تبقى كما هى، سواء عبّر النص عنها من خلال لغة جسدية أو ألسنية أو رياضية.

١ - الشفرة الشبقية

إن الشفرة الشبقية هى سلسلة من الصور والأحداث المرتبطة بالمجال الجنسى فى بعديه: البعد الطبيعى والبعد الاجتماعى. إن نص(ألف ليلة وليلة) يسرد فى المقام الأول من خلال الشفرة الشبقية.

إن (ألف ليلة وليلة)هى قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم. فالنص يستعرض زوج شاه زمان وزوج شهريار الأولى يضاجعها عبد أسود. وتضمينات هذه العلاقة يمكن أن تقيّم بكل أبعادها عندما نميز الدلالات المصاحبة لـ «عبد أسود» فى الأسرة المالكة. إن الجماع بين عبد وملكة يعنى نكاحاً بين قطبين متطرفين فى المنزلة. إن الجاذبية الشبقية بين القوى المعاكسة واضح من الدلالات المصاحبة والمتضمنة فى «عبد» وفى «ملكة». ويترجح التأويل الرمزى لهذا الحدث عندما نأخذ بنظر الاعتبار أن الملكة والعبد لا يحملان اسماً. فالأسماء تطلق لغرض تعيين الأشخاص وهى تجعل الشخصية فى القصة تبدو أكثر واقعية. أما اللاتسمية فتضعف الهوية وتجعل الشخصية أكثر عرضة لاعتبارها رمزاً. إن زوج شاه زمان وزوج شهريار غير مسماوين، وكذلك العبد عشيق زوج شاه زمان. وأما العبد عشيق زوج شهريار فاسمه معطى: مسعود. ولكن مسعود لا يقوم هنا بدور الاسم، أى بدور تسمية تمنح هوية فردية للشخصية، وذلك لأن مسعود هو الاسم التقليدى للأسود. ففى الأدب العربى وخاصة فى التراث الشفوى، يحمل الأسود صيغة من صيغ اسم مسعود فى الغالب[١٨].

إن اسم مسعود، إذن، مرادف للسواد. ولهذا نجد عنصراً وصفياً فى هذا الاسم أكثر منه عنصراً تمييزياً. فهو يشير إلى فئة أكثر من إشارته إلى فرد، وهو بهذا لا يختلف كثيراً عن إعطاء اسم «سلطان» أو «شاه» لشخصية الملك ويوازيه فى الأدب الغربى تسمية شخصية عربية باسم «ساراسين» (التى تعنى عربياً). فالاسم مسعود فى هذه الحالة يقوم فقط بدور تثبيت الهوية اللونية.

إن صُورة الأسود فى الأدب العربى صورة ذات طابع انفصامى، لأن الأسود يدل على فأل مبشر ومنذر فى آن. وفى السير الشعبية يصور الأسود أدبياً باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة و صفة البسالة المفرطة التى تصل إلى درجة البطولة الخارقة.

إن الأبطال السود البارزين فى الملاحم العربية هم عنترة وأبو زيد الهلالى وسعدون (فى سيرة سيف بن ذى يزن). ولونهم يميزهم ويعرّف وضعهم المختلف، وهو أيضاً يلوّح بهم باعتبارهم نماذج للطاقة الجسدية والشجاعة البطولية. إن الحيوية الاستثنائية والدينامية التى لا تقمع هى من الدلالات المصاحبة لشخصية الأسود فى التراث العربى.

إن نوعية الزنى الذى ارتكبته زوجتا شاه زمان وشهريار مع عبدين أسودين يرتبط إدراكياً عند القارىء العربى، فى الأقل، بما ينطوى عليه السواد من جاذبية وفتنة.

إن الزنى نفسه يشكل المثلث التقليدى من زوج وزوجة وعشيق. وبينما تندرج علاقة الزوج الجنسية بزوجه فى حيز اجتماعى وتكون مسموحة، تندرج علاقة العشيق بالزوجة فى حيز طبيعى وتكون محظورة. فالصراع بين القوى الاجتماعية والطبيعية مبين هنا. والرجلان فى المعادلة، الزوج الملك والعشيق العبد، قطبان متطرفان. ففى سياق (ألف ليلة وليلة)، الملك رمز القانون والنظام والسلطة، بينما يرمز العبد إلى الفوضى واللانظام والدمـار. ومن الواضح أن المرأة لم تكتف بالجنس ذى الطابع الاجتماعى، وبحثت عن نوع من الجنس أكثر فطرية. وهذه صورة مبينة لتداخل شبقية ما أطلق عليه فرويد «غريزة الموت» فى غريزة الحياة.

فى هذا النسق الثلاثى يوجد نوعان من العلاقات: نوع معترف به بين الزوج والزوجة، ونوع سرى بين العشيق والزوجة. إن الضلع الثالث المقتحم للرباط الثنائى الشرعى دخيل تماماً. فهو يختلف فى المنزلة وفى اللون، بالإضافة إلى أن علاقته مع الزوجين تتميز بالأحادية. فهو لا يمكنه أن يشكل إلا رابطة سلبية مع الزوج. وفى حقيقة الأمر، فإن علاقة العشيق والزوج علاقة إقصائية متبادلة. فالعشيق يأخذ مكان الزوج بعد إزاحته، ولهذه العلاقة نهاية مدمّرة. فهى لا تدمر الزوجة وعشيقها فحسب بل أيضاً عدداً من الفتيات اللواتى يقتلن بعد ليلتهن الأولى مع الملك. والعلاقة بين العشيق والزوجة عقيمة. فهى تؤدى إلى الموت، والنص يعبر عن ذلك بقوة: «وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش»[١٩]، «ثم أنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»[٢٠].

إن العشيق يحدث شرخاً يعكر النسق الأولى. ويبدو هذا الشرخ فى تلك اللحظة من القص كأنه مصيبة منفردة واستثنائية. فيضطرب الملكان المصدومان اضطراباً عميقاً ويريدان أن يعرفا إذا ما كانت هذه الخيانة مأساتهما الشخصية أم هى ظاهرة عامة، إذا ما كانت صدفةً أم ناموساً. وقد قام الملكان برحلة، أجبرا خلالها على إشباع الرغبات الجنسية لامرأة مخطوفة ومغلق عليها، ولكنها استطاعت أن تتحايل على رجلها المارد الجبار فى إنشاء علاقات جنسية مع مئات الرجال. ومن تلك التجربة توصل الملكان إلى أن الطبيعة الأنثوية لا تسمح بالولاء الزوجى. وهكذا اقتنع شهريار بأن الطريقة الوحيدة التى تضمن أن لا تخدعه امرأة هو أن يقتلها بعد «ليلة الدخلة» مباشرة.

وكل هذا يؤكد أن الشفرة الشبقية تعيد صياغة الحد الأول من الجملة المحورية، فهى تنويع على ثيمة التمزق. وأما الحد الثانى من الجملة المحورية فيعاد إنتاجه أيضاً فى الشفرة الشبقية كما سنوضح فى التحليل التالى.

علينا أن لا ننسى أن خلاص شهرزاد من تهديد الموت لا يتم بمجرد انقضاء ألف ليلة وليلة من سرد القصص، ولكن أيضاً بعد أن تكون شهرزاد قد حملت وأنجبت للملك ثلاثة أبناء. ففى الجزء الختامى من (ألف ليلة وليلة)، يشير النص ثلاث مرات إلى الأبناء الثلاثة، أولاً عندما ينقل خبرهم وكانت شهرزاد فى هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور[٢١]، وثانياً عندما تتحدث شهرزاد مع شهريار وتطلب منه إعفاءها فهى تذكر الأطفال الثلاثة وتطلب أن لا تقتل من أجلهم، قائلة: «يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال»[٢٢]. وثالثاً، يأتى ذكر الأولاد عندما يتحدث شهريار مع الوزير والد شهرزاد ليهنئه على ابنته التى خلّفت له ثلاثة أبناء، قائلاً: «سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة التى كانت سببا لتوبتى عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية ورزقنى الله منها بثلاثة ذكور»[٢٣].

إن الطفل الذكر، على مستوى ما، هوالطفل النموذجى فى المجتمع الأبوى، فهو يواصل النسب، فالذرية تؤمّن من خلال البنين. وفى الوطن العربى يكنى الأب باستخدام اسم ابنه الأكبر (التسمية بأبى فلان). فأبو زيد مثلاً تدل على رجل يسمى ابنه الكبير زيد. وتؤكد (ألف ليلة وليلة) على خصوبة شهرزاد وكونها ولوداً بالإشارة إلى إنجابها الذكور. ويصر النص على عرض الخصوبة من خلال الثلاثى الذكورى، كما لو كان النص يقول لنا ثلاث مرات: شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً.

وهنا يتكشف نوع آخر من النسق الثلاثى. فقد تكاثر الزوجان شهريار وشهرزاد وأضافا عنصراً ثالثاً لوحدتهما، أى الأبناء. فالأطفال نتيجة اتحادهما، وبناء على ذلك فهم إضافة أصيلة.

أما العشيق باعتباره عنصراً ثالثاً فى العلاقة ما بين الزوج والزوجة فهو يشكل تطفلاً خارجيا بينما الطفل يشكل تكاثراً عضوياً للزوجين. ففى حالة العشيق يكون الثالث عائقاً وفى حالة الطفل يكون الثالث معززاً.

إن موهبة شهرزاد البارزة هى إذن قدرتها على التكاثر فى القص وفى التناسل. إن الرسالة الجوهرية لـ(ألف ليلة وليلة) هى أن الموت يمكن أن يعطل بالحياة، كما يهزم الفناء بالإنجاب. ويعبّر عن الرحم النصى فى الشفرة الشبقية من خلال أحداث وصور تشير إلى انتصار غريزة الحياة على قدر الموت.

إن رسالة التعطيل من خلال الفعل، أو الكفاح ضد اللاكينونة من خلال إنتاج الكينونة، هى حقيقة شعبية قد صيغت فى أمثال عربية. فمن العراق حتى المغرب نجد مقولة شائعة: «اللى خلّف ما مات»، أى لا يموت من ينجب. وواضح أن استخدام الإنجاب والموت مجازى. ونجد تنويعات على هذا المأثور فى المواويل، وقد صاغ الشاعر المصرى المعروف صلاح عبد الصبور هذا المأثور صياغة شعرية فى مطلع مرثية فى ذكرى جمال عبد الناصر[٢٤].

إن علاقة الإطار بما يؤطره هى كمثل الموت الذى يحيط بالحياة وعلى هذه الأخيرة أن تثبت نفسها باستمرار من خلال إعادة إنتاج الحياة.

٢ - الشفرة البلاغية

إن الشفرة البلاغية هى الاستخدام الارتدادى للقص والإشارة إلى اللغة فى العمل. وهى نوع مما يمكن أن نطلق عليه «ما بعد اللغة» أو «الميتالغة». إن (ألف ليلة وليلة) بلا شك قص يدور حول فعل القص، وهذا ما يجعله عملاً ملتفاً على داخله ومستبطناً له. وهذه السمة تميز (ألف ليلة وليلة) عن مجموعات قصصية أخرى مثل: (مسخ المخلوقات) لأوفيد، و (عرائس المجالس) للثعالبى. إن هذه النزعة إلى الانعكاس الذاتى، أى انشغال الأدب بأدبيته، حاضرة فى القص

الحداثى وجمالياته أيضاً، وأروع تعبير بلاغى عنه هو قصيدة مالارميه المعروفة بـ «السوناتا التى ترمز إلى ذاتها»[٢٥]. وفى الأدب العربى، تكاد تكون الإشارة المرتدة داخلياً خاصية قومية. فحتى سيرة عنترة التى تعتبر ملحمة تاريخية فهى بتعبير هيلر «مأثرة مألوفة عن أصل المآثر»[٢٦]

تقدم (ألف ليلة وليلة) الأدب باعتباره أغنية البجعة، أى الأنشودة التى تغرد قبل الموت. تجلس شهرزاد على فراش موتها تقص القصص، وهى تطيل الخطاب القصصى كى تؤجل لحظة الموت. إن ساعة الموت، الحقيقة المطلقة، حدث يقهر الكل ويخرس الجميع. وانطلاقا من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام. ويتبع هذا أن لا غنى للحياة عن الكلام، وتبدو المقارنة هكذا:

الكلام : الصمت = الحياة : الموت.

أى أن الكلام بالنسبة للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاحاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت.

إن ثيمة الخلاص من خلال صراع ضد الركون والصمت ليست غريبة على الأدب. فقد أضاءت لنا نوادر عدة فى الأدب العربى قوة الكلمة، حيث تخلص ضحية ما حياتها عبر التندر والتلاعب بالكلمات أو حيث ينجح البطل فى تحديات لغوية، كما نجح البطل الملحمى عنترة فى اختبار المرادفات العربية التى ساقها له الشاعر الجاهلى امرؤ القيس.

تبدو (ألف ليلة وليلة) كأنها تدفع ثيمة المكافأة للملح اللغوية إلى نتيجتها المنطقية. إن الكوجيتو الليلى هو: أنا أقص فإذن أنا موجودة. ويبدو أن مؤلفى(ألف ليلة وليلة) يتحدّون بشكل ضمنى أسطورة برج بابل؛ حيث سبّب تعدد اللغات التنافر والتنازع والفوضى. أما هنا، فالأسطورة المتضمنة فى(ألف ليلة وليلة) تستخدم اللغة والقص من مختلف السنن الألسنية كأداة تناغم وحياة.

من الواضح، إذن، أن (ألف ليلة وليلة) تحاول أن تضع اللغة فى سياق إنسانى، وتعامل الشفرة البلاغية مع الشرخ الأولى ومن ثمّ التئامه، كما عبّر عنه الرحم النصى. إن قص الحكايات فى(ألف ليلة وليلة) ما هو إلا عبور مستمر فوق الهاوية، فخطاب شهرزاد يحوم على شفير الموت، فتقف شهرزاد رابضة على عتبة بين الموت والحياة.

إن الفقرة الافتتاحية فى (ألف ليلة وليلة) تشير إلى الجانب البلاغى من النص. ومن المعروف لكل مطلع على النصوص العربية الوسيطية أن البسملة والحمدلة استهلالات تقليدية ودينية لافتتاح خطاب رسمى وتتساوق فيها الدلالة. ولكن فى المقابل، المقطع الذى يتلوها والذى يطلق عليه الخطبة حيث يسبّح الله فيه، ينحو إلى تضمين نزعة الكتاب وتوجهه.

فعندما كتب ابن خلدون عن فلسفة التاريخ، أكّد فى خطبته على عزة وجبروت الله الذى خلق البشر وجعلهم أمماً مختلفة ووفر لهم معيشتهم. فالأيام تتوالى وآجالهم تأتى ولله البقاء الأزلى:

«أنشأنا من الأرض نسماً، واستعمرنا فيها أجيالاً وأمماً ويسّر لنا منها أرزاقا وقسماً، تكنفنا الأرحام والبيوت، ويكفلنا الرزق والقوت، وتبلينا الأيام والقوت، وتعتورنا الآجال التى خط علينا كتابها الموقوت وله البقاء والثبوت، وهو الحى الذى لا يموت»[٢٧].

ومن جانب آخر، فجابر بن حيان الكيميائى الصوفى أكد فى خطبته على أن ليس لله من نموذج. فهو يعلم بكل شىء: الباطن والظاهر وما بينهما، وهو يدوم بلا نهاية ويدرك كل شىء:

«الحمد لله الذى ليس كمثله شيء وهو على كل شيء قدير. الأول بلا مثال، والآخر بلا زوال، وتعالى وتقدست أسماؤه. وهو بكل شيء محيط، اللطيف الغامض فى بطون الأجزاء وظاهرها وما فى أوساطها. العلى إلى ما لا نهاية له، والأسفل إلى ما لانهاية له. القدير على إدراك جميع الأشياء لطيفها وكثيفها»[٢٨].

وأما العسكرى، الناقد الأدبى، فيبدأ بالتأكيد على أن أكثر العلوم أهمية ـ بعد معرفة الله ـ هو علم البلاغة، الذى عبره يمكن أن نميز عظمة القرآن، فإذا جهلنا البلاغة فلن نعى روعة التركيب وجمال التعبير فى كتاب الله:

«أحق العلوم بالتعلم، وأولاها بالتحفظ – بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه – علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذى به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ... وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخلّ بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصّه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع»[٢٩].

وفى(ألف ليلة وليلة) تؤكد الخطبة الجانب البلاغى والرمزى من الخطاب:

«وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»[٣٠].

إن الكلمة المفتاح فى هذه الفقرة هى «عبرة»، ولها دلالات عدة، فهى درس وتذكير وتنبيه وتحذير وقدوة ونصيحة ... إلخ. وأصل كلمة «عبرة» من الجذر الثلاثى «عبر» تعنى المرور أو الانتقال من نقطة إلى أخرى. وهذا المصطلح موفق جداً لأنه يلخص مشروع العمل كله: طقس من طقوس الانتقال؛ حيث تؤدى محنة إلى نقلة جوهرية وجذرية. فالبطلة تغزل دائريا كأنها درويش يدور راقصاً حتى تتم النقلة الروحية.

إن الشفرة البلاغية تصف خصوبة شهرزاد فى المجال الخطابى. والشفرتان البلاغية والشبقية تتلاقيان فى الاحتفاء بملكة شهرزاد التوليدية. وبالنسبة للقارئ العربى ليس اقتران الموهبة البلاغية بملكة التوليد بأمر غريب، فالشعراء الكبار كانوا يعرفون بالفحول.

٣ ـ الشفرة العددية

إن استخدام الأعداد ظاهرة شائعة فى الأدب الشعبى؛ حيث كثيراً ما نقع على ثلاثة أبناء، وسبع رحلات وأربعين حرامياً، وهكذا. ولكن(ألف ليلة وليلة) تمعن فى استخدام الأعداد. ففى القصة الإطارية وحدها نجد بالإضافة إلى المفرد والمثنى الأعداد التالية: ٢٠ سنة، ٢٠ جارية، ٢٠ عبداً، ٥٧٠ خاتماً، ٧ أقفال، ٣ سنوات، ١٠٠٠ كتاب، ٣ أيام، ١٢٠ سنة، ٥٠ دجاجة، ٥٠ زوجة، ٣ أولاد، ١٠٠١ ليلة، ٣ أولاد. ففيها حوالى خمسة عشر ذكراً لعدد وتشمل تسعة أعداد مختلفة (١، ٢، ٣، ٧، ٢٠، ٥٠، ١٢٠، ٥٧٠، ١٠٠٠، ١٠٠١)، بالإضافة إلى الكسر ($\frac{١}{٢}$) المتضمنة فى «نصف الليل». وكثير من هذه الأرقام يشير إلى وحدات زمنية، كما أن عنوان الكتاب – الذى يقوم بدور مماثل لما تقوم به اليافطة للسلعة – عددى: (ألف ليلة وليلة). فما وظيفة الأعداد فى هذا العمل؟ إن السؤال يفرض نفسه. هل تشكل الأعداد سمة أسلوبية لا أكثر أم أنها تشكل نسقاً منظماً يساهم فى تأويل مستويات متوارية من الدلالة؟

لقد أثبتت الدراسات أن للأرقام دلالات مصاحبة كما لأى عنصر إدراكى فى العبارة[٣١]. إن

المثل الذى يقدمه جاك دوران المأخوذ عن جريدة فرانس سوار بتاريخ ١٩٦٢/٦/٦ : «يسيطر الخوف فى مدينة فيلنوف ـ لو ـ روا على سكانها الـ ٢٢٢٢٢»، يمكن أن يستخدم لتفسير الدلالة الأسلوبية للأرقام. إن عدد ٢٢٢٢٢ يلفت انتباهنا لدقته حتى آخر رقم فى سياق يستخدم فيه عادة عدد تقريبى. والدقة هنا مثيرة للانتباه لأن العدد له صفة غريبة وهى تكرار رقم واحد خمس مرات. وهذا يدل على صدفة عجيبة. فعندما نقرأ عن خوف السكان، ننحو إلى تأويل العدد باعتباره علامة منذرة. فالعدد الغريب يخلق جواً غريباً.

وفى حكاية شعرية للأطفال «أربعة وعشرون خياطاً ذهبوا لقتل حلزونة» من المجموعة الإنجليزية المعروفة بعنوان(الوزة الأم) يستخدم رقم ٢٤ ليدل على المبالغة والتهويل: فقد خرج عدد كبير من أجل عمل صغير.

ويستخدم ولاس ستيفنز العدد ٢٠ فى قصيدته: «ثلاث عشرة طريقة لرؤية شحرور» كما أُستخدم العدد ٢٤ فى حكاية الأطفال الشعرية سابقة الذكر:

«بين عشرين جبلاً ثلجياً

كان الشىء الوحيد المتحرك

هو عين شحرور»

وأحياناً تكون العلاقة العددية محور القصة وليس فقط استخداماً عرضياً لرمزية الأرقام. وهذا مثال على ذلك:

«قرر الملك الهندى شرهام أن يمنح رئيس وزرائه سيسا بن ظاهر ما يطلب من هبة لأنه اخترع للملك لعبة الشطرنج. وبما أن اللعبة تستخدم لوحاً فيه ٦٤ مربعاً فقد خاطب سيسا الملك قائلاً:

«يا صاحب الجلالة اعطنى حبّة قمح لأضعها على المربع الأول، وحبتين لأضعهما على المربع الثانى، وأربع حبات لأضعها على المربع الثالث، وثمانى حبات لأضعها على المربع الرابع، وهكذا أيها الملك حتى أغطى الأربعة والستين مربعاً على اللوح. تساءل الملك المندهش: أهذا كل طلبك أيها الأحمق سيسا؟ فأجاب سيسا: يا سيدى لقد طلبت من القمح أكثر بكثير مما فى مملكتك، لا بل أكثر من القمح الموجود فى العالم كله. وفى الحقيقة، إننى طلبت قمحاً يكفى لتغطية سطح المعمورة كلها إلى عمق واحد على عشرين من ذراع»[٣٢].

وبطريقة موازية لما سبق، تطلب شهرزاد فى الليلة الأولى ما يبدو طلباً متواضعاً: أن تقص حكايات. وفى حقيقة الأمر، فقد كانت تطلب وقتاً لا محدوداً. إن (ألف ليلة وليلة) تصرّ على كون الليالى ألف ليلة وليلة فى الروايات المختلفة التى وصلت لنا. كما أن هناك روايات سابقة تسمى (ألف ليلة)[٣٣]. ولكن، ليس هناك ـ على علمى ـ أى تنويع على عدد الليالى فيما عدا استثناء واحد لمخطوطة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، حيث نجد ألفا وسبع ليال[٣٤]. والطريف فى هذه المخطوطة أن عنوانها (ألف ليلة وليلة) برغم احتوائها على أكثر من ذلك فى المتن. وبالإضافة إلى ذلك، ففى الليلة السابعة بعد الألف فى هذه المخطوطة تطلب شهرزاد من شهريار أن يعفو عنها، وتذكّره بأنها قضت ألف ليلة وليلة (كذا) فى قص حكايات!

«فلما كانت الليلة السابعة بعد الألف [....] قامت [شهرزاد] على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له يا مليك العصر والأوان إن جاريتك لها ألف ليلة وليلة وهى تحدثك بحديث السابقين وأخبار المتقدمين فهل فى جنابك من طمع أن أتمنى تمنية؟» [٣٥].

فلابدّ أن يكون هناك شيء ذو قيمة دلالية لهذا الرقم الذى دفع إلى استبقائه فى كل الروايات واستخدامه حتى عندما يقدم النص شهرزاد وهي تقص حكاياتها فيما يبدو مجاوزاً لليلة الأولى بعد الألف.

وكثيراً ما تستخدم الأرقام التامة كالمائة أو الألف للمبالغة أو للاكتمال. وفى كثير من الأحيان يستخدم الأطفال رقم مائة ليدللوا على أقصى ما هو ممكن. والمصريون القدامى استخدموا الهيروغليف الذى يصور ألفاً قاصدين «الكل». فعندما كانوا يريدون أن يقولوا، على سبيل المثال، «كل الوز» كانوا يكتبون «ألف وزة». ويقال إن شهرزاد نفسها كان لها ألف كتاب. إن استخدام ألف للدلالة على الأقصى أو أعلى الدرجات أو أبعد ما يمكن تصوره وارد فى الأدب . فمثلاً يقول تشوسر فى (ترويليس وكريسيدا): ألف مرة أكثر مما يستحق. وبناء على ما سبق، فيمكن أن تعاد صياغة (١٠٠١) باعتبارها (١٠٠٠ + ١)، أى العدد الأقصى زائداً واحد. وفى الجبر يسمى مفهوم «القصوى زائداً واحد» بـ «اللامتناهى». إن شهرزاد، فى حقيقة الأمر، تحكى حتى اللانهاية. فهى لا تحقق تحررها من القص إلا فى مجال تقديرى. وهنا، يشير النص إلى أن شهرزاد استمرت فى القص حتى اللانهاية. فالنص هنا يعمل كما فى «المغايرة antiphrasis»؛ حيث يستخدم الكلام فى معنى عكس معناه الأصلى، كما ينادى الأب ابنه فيقول «أبوى». فشهرزاد تعنى عكس ما تقول عندما تذكر الليلة الأولى بعد الألف كأن العمل يقول: «فى الثانى عشر من الأبد، طلبت شهرزاد من الملك أن يعفو عنها». والمفارقة المغايرة واضحة لهؤلاء الذين يدركون كم مرة يجيء الثانى عشر من الأبد، أى يدركون لاتاريخية هذا التاريخ. إن للكتاب، إذن، نهاية تقديرية، أى لا نهاية مما دفع بعض الأدباء إلى تأليف الليلة الثانية بعد الألف لشهرزاد كأن لياليها المحكية لم تنته، ويمكن تمديدها.

ويمكن أن يدل عدد (١٠٠١) على عهد جديد. فللألفية فى الحضارة الإسلامية جاذبية خاصة عند الجماهير التى تحس بأن المهدى المخلّص سيأتى بعد مرور ألف من الأعوام ومعه يبدأ عصر جديد من العدالة والسعادة. وهكذا يتحول وضع شهرزاد فى الليلة اللاحقة للألف، مفتتحاً نسقاً جديداً وحياة جديدة. إن دلالة الألف والواحد على تحول جذرى موظف عند بعض الطوائف الإسلامية الباطنية. فمثلاً عند طائفة «أهل الحق» المنتشرة بين الأكراد فى إيران والعراق – التى وصفها بشكل مفصل لأول مرة جوبينو فى كتابه (ثلاثة أعوام فى آسيا) [٣٦] – نسق دينى صارم مؤسس على إيمان بعقيدة التناسخ. فهم يؤمنون بأن البشر يمرون فى ألف تجسد وواحد. وما يلى بعض الاقتباسات عن شيخهم نور على شاه إلهى:

«كل نفس لها طريق عليها أن تسير فيه وتستبدل « ألف ثوب جسدى وثوب »[....] إن أنفسنا ـ نحن الذين ننتمى إلى الجنس البشرى ـ عندما تكمل لبس ألف «ثوب» (أو ما يطلقون عليه «دون») وواحد، لا تظهر النفس بعدها بالثوب البشرى»[٣٧].

إن العدد (١٠٠١) يشير، إذن، إلى تحوّل حاسم، كما أنه يدل على حياة جديدة وولادة، فى قراءة أكثر استبطاناً لدلالة الأرقام كما سنشرح. فحتى الآن نجد سمتين طاغيتين على (ألف ليلة وليلة) وهما نزوع نحو الثنائية ونحو العددية. والأعداد التى ترد فى العمل تتبع ما يطلق عليه بالنسق العشرى فى العدّ، ولكن هناك نسقا آخر للعدّ وهو النسق الثنائى أو الزوجى. وقد استخدمه البابليون والصينيون وغيرهم هذا النسق من العدّ، ويقال إن الفلاحين الروس كانوا يستخدمونه حتى وقت قريب. فبينما يستخدم العدّ العشرى أرقاما من الصفر إلى التسعة، يستخدم العد الثنائى صفراً وواحداً فقط (وهو أيضاً النسق الذى يؤسس عليه عمل الحاسوب الإلكترونى) وفيما يلى جدول يبين كيف تكتب أول

عشرة أرقام من النسق العشرى فى النسق الثنائى:

النسق العشرى	النسق الثنائى
١	١
٢	١٠
٣	١١
٤	١٠٠
٥	١٠١
٦	١١٠
٧	١١١
٨	١٠٠
٩	١٠٠١
١٠	١٠١

فالألف والواحد فى النسق الثنائى تعادل تسعة فى النسق العشرى. والعدد تسعة رقم مثير بشكل خاص، فقد كان يعتبر رقماً سحرياً في الإسلام الوسيط، وتسعة هو رقم أشهر الحمل. فمن أحجية بلقيس – ملكة سبأ – التى اختبرت بها الملك سليمان هى دلالة الرقم تسعة. وقد اكتشف الملك سليمان أنها تدل على الحمل. كما أن رقم تسعة يقترن اقتراناً حميماً فى المربع السحرى. والمربع السحرى حجاب فيه تسع خانات فى كل منها رقم وعندما تضاف هذه الأرقام بأى اتجاه كان – عمودياً أو أفقياً أو مائلاً – فالمجموع دائماً هو: ١٥

٦	٧	٢
١	٥	٩
٨	٣	٤

وكانت النساء تستخدم أحجبة من هذا النوع عندما تنتابها آلام الطلق لتسهّل الولادة. وقد ذكرها جابر بن حيان[٣٨] وإخوان الصفا[٣٩] وغيرهم.

إن رقم تسعة كرقم الألف والواحد يدل على تطور متدرّج. فهناك مثلاً تسعة أنماط لقراءة وإدراك القرآن الكريم حسب تعليمات الإمام جعفر الصادق[٤٠].

وتبدأ الشفرة العددية بالثنائية، أى بانشطار «الواحد» وتنتهى بالألف والواحد، فالعملية التى بدأت بتجزئة الواحد تستعيد «وحدتها» وكليتها فى مفهوم العدد اللامتناهى.

إن التمزق الأولى يلتئم، إذن، بالإنتاج المستمر. فالشفرة العددية تتلاقى فى تطابق محكم مع الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية. وتعبر الشفرات الثلاث عن الرحم النصى وتعممه. وهى تعزز بعضها البعض وتؤكد مفهوم الزمن باعتباره نتيجة انشقاق.

إن نقطة انطلاق القص فى (ألف ليلة وليلة) هى إعادة سرد قصص وسير ماضية. أما مسار النص فهو غير محدد، ونهايته تقديرية. فنص(ألف ليلة وليلة) على درجة كبيرة من الزئبقية والفوضى. ولكن متانة البنية التى تقوم عليها التنويعات القصصية فى النص يعوّض عن سيولة المسيرة. فالقصص المؤطّرة، بشكل أو بآخر، تشير إلى القصة الإطارية أو الى مقطع سردى منها. فالسمة التفصيصية فى كلية النسق تخفى وحدة رمزية.

الهوامش :

(١) راجع :

Ferial J. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980), pp. 35-68.

(٢) راجع :

Vladimir Propp, The Morphology of the Folktale, 2nd edition, revised and edited by L. A. Wagner (Austin University of Texas Press,1975

(٣) راجع :

Tzvetan Todorov, «Two Principles of Narrative», Diacritics 1 : 1 (Fall 1971), pp. 37-44.

(٤) ألف ليلة وليلة (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٢٥٢هـ)، المجلد الأول، ص٥.

(٥) راجع :

Soren Kierkegard, **Repetition: An Essay in Experimental Psychology**. Translated by W. Lowrie (Prinčeton, NJ: Princeton University Press, 1946), p. 152.

(٦) مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٢١.

(٧) المرجع السابق، ص٦٦.

(٨) ألف ليلة وليلة المجلد الأول، ص٢.

(٩) وفى نهاية ألف ليلة وليلة السعيدة، عندما يعفو شهريار عن شهرزاد، يرد فى النص أنها «كانت ليلة لا تعد من الأعمار ولونها أبيض من وجه النهار» المجلد الثانى، ص٦١٩.

(١٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٤.

(١١) يتوسع مايكل ريفاتير فى شرح عمل «الجملة الرحمية» فى عدة مقالات. راجع :

Michael Riffaterre, «Modèles de la phrase littéraire» in **Problèmes de l'analyse textuelle**, ed. Pierre Léon et al. (Paris: Didier, 1971), pp. 133-148; «Paragram and Significance» in **Semiotext (e)** 1 (Fall 1974), pp. 72-87; and «Semiotic Overdetermination in Poetry,» **Poetics and Theory of Litrature** 2 (1977); pp. 1-19.

(١٢) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٣.

(١٣) المرجع السابق، المجلد الأول، ص٦.

(١٤) راجع :

Michel Foucault, «Nietzsche, Freud, Marx» in **Nietzsche** (Paris, Les Editions de Minuit, 1967), p. 183.

(١٥) راجع :

Edward W. Said, **Beginnings: Intention and Method** (New York: Basic Books, Inc., 1975), p. 306.

(١٦) راجع على سبيل المثال: أبو الحسن المسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق شارل بلا (بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، ١٩٦٦).

(١٧) لأسباب عدة كتبت أكثر هذه الأعمال فى العصر المملوكى فى مصر. وعلى سبيل المثال أعمال الأبشيهى (١٣٨٨ ـ ١٤٤٦)، والنويرى (١٢٧٩ ـ ١٣٣٢)، والقلقشندى (المتوفى عام ١٤١٨). راجع:

Andre Miquel, **La Littérature arabe** (Paris: PUF, 1969), pp. 87-88.

(١٨) كان أبو زيد الهلالى يسمى «سعد»، والأسود فى سيرة سيف بن ذى يزن يسمى «سعدون»، واسم ولى السود فى تونس «سيدى سعد».

(١٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٢.

(٢٠) المرجع السابق، المجلد الأول، ص٤.

(٢١) المرجع السابق، المجلد الثانى، ص٦١٩.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) قصيدة «الحلم والأغنية» فى ديوان تأملات فى زمن جريح (القاهرة: دار الشروق، الطبعة الثالثة، ١٩٨١)، ص٦٣-٦٩.

(٢٥) راجع :

Stéphane Mallarmé, «Sonnet allégorique de lui-meme», **Oeuvres complètes** (Paris: Gallimard, 1945), p. 1488.

(٢٦) راجع فى الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية «سيرة عنتر» بقلم ب . هيلر.

(٢٧) عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون (القاهرة، المكتبة التجارية، د . ت .)، ص٣.

(٢٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان، تحقيق بول كراوس (القاهرة، مكتبة الخانجى، ١٩٣٥)، ص١.

(٢٩) أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر، تحقيق على البجاوى ومحمد إبراهيم (القاهرة : عيسى البابى، ١٩٧١)، ص٧

(٣٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٢.

(٣١) راجع :

Jacques Durand, «Rhetorique du nombres», **Communications** 16 (1970), pp. 125 -132.

(٣٢) إن عدد حبات القمح التى طلبها سيسا جبرياً تعادل ٢ مرفوعة إلى قوة ٦٤ـ ١، أو ما يساوى ٦١٥ و٥١ و٧٠٩١ . و٧٤٤ و٤٤٦ و١٨ . نقلاً عن المرجع التالى الذى يعتمد (مع بعض التعديل) على خبر يقدمه أحمد اليعقوبى فى تاريخ اليعقوبى (بيروت: دار صادر ١٩٦٠)، المجلد الأول، ص٩٢ ـ ٩٣ .

E. Kasner and J, Newman, Mathematics and the Imagination (New York: Simon and Schuster, 1967), p. 173.

(٣٣) راجع :

Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights», Journal of Near Eastern Studies 8 (July 1949), pp. 129-164.

(٣٤) مخطوطة رقم ر ١٣٥٢٣ بعنوان ألف ليلة وليلة في أربعة مجلدات في دار الكتب المصرية ، في القاهرة.

(٣٥) المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

(٣٦) راجع :

A. de Gobineau, Trois ans en Asie de 1855 à 1858 (Paris: Editions Bernard Grasset, 1922), vol. II, pp. 68-105.

(٣٧) راجع :

Nur Ali-Shah Elahi, L'Esotérisme Kurde, trans. Mohammed Makri (Paris: Editioms Albin Michel, 1966), pp. 138, 74

(٣٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان ، ص ٧٥.

(٣٩) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧)، المجلد الأول، ص ١١٢ .

(٤٠) راجع :

Henri Cobin, Histoire de la philosophie islamique (Paris: Gallimard, 1964), p. 20.



التشويق والرغبة

فى ألف ليلة وليلة

إدجار ڤيبر*



يعنى التشويق (Suspense)، حسب تحديد معجم لاروس (Larousse) الفرنسى، وقتا من الفيلم أو من الرواية أو من غيرهما... يتوقف فيه تتابع الأحداث لحظة، مما يرمى القارئ أو المشاهد فى قلق انتظار ما سيحدث. ويجدر بنا التوقف، فى هذا التحديد، عند مجموعة من الكلمات، نظرا إلى أهميتها، ألا وهي: الوقت، قلق الانتظار وما سيحصل.

ويدل الوقت وما سيحصل على حاضر يعيشه شخص يترقب حصول حدث فى مستقبل يجهل مضمونه. كأن بالقارئ ـ المستمع ـ المشاهد معلق بين زمنين يولد كلاهما فيه القلق. ويظهر التشويق هنا، فى معناه الأول، باعتباره وضعا يكون فيه المستمع ـ القارئ فى انتظار هذا الحدث. غير أننا نميل حالا إلى تأكيد أن التجاذب بين الحاضر والمستقبل لا يغطيه القلق تغطية كاملة، فقد يكون شعر بلذة ما قد بدأ يلامسه.

ولكن ألا تبقى اللذة المرتقبة، التى لم تحصل بعد، ممزوجة بالخوف من عدم حصولها، وممزوجة بالتالى بقلق ما؟ ويؤدى هذا السؤال طبيعيا إلى سؤال آخر: هل ننتظر فى الواقع غير اللذة؟

وإن عالجنا الآن حكايات (ألف ليلة وليلة)أو أية حكاية أخرى، فما الفائدة من قراءة الحكايات أو سماعها، عندما نحزر فى الواقع كيف ستكون خاتمتها؟ فمعلوم أن الصغار سيربحون، وأن شهر زاد لن تقتل، وأن السندباد البحرى لن يأكله الوحش ولن يقتله طائر الرخ، ولن يبتلعه البحر، ومن المتوقع أن الصياد لن يقتله الجن، وقد يخلصه من القمقم. فنهاية كل هذه القصص معروفة، لأننا نحزرها، وإلا لما كانت القصص والحكايات أبدا. فالأميرة الساحرة ستلتقى بالأمير الساحر، أيا كانت أسماؤهما. وبهذا المعنى، لا يقوم التشويق على انتظار نهاية مجهولة، بل على أن يكون مثيرا بشكل يجعله يرافق القصة حتى نهايتها المتوقعة. وتثير حيوية الحكاية أو سحرها انتباه القارئ عن طريق اللذة أكثر منها عن

---

* أستاذ اللغة والآداب العربية جامعة تولوز ـــ فرنسا.
ترجمة ج . حوردان.

طريق القلق. فإننا نشعر باللذة عندما نرى الضعفاء ينتصرون، والشجعان يربحون، والأحبة يستخفون بالأخلاق الرسمية. ولكن قبل أن تحدث كل هذه الانتصارات، يجد القارئ نفسه فى انتظار ما سيتبع. وهو يريد معرفة النهاية، لا ليكتشفها، بل ليتحقق من أن ما كان يعرفه أو يتوقعه يحصل فعلا. ولكى يتملك الانتظار، بهذا المقدار من القوة، المستمع فى صميم جسده، ويشده إلى القصة، لابد أن يحصل تواطؤ مسبق، فى هذا التشويق، بين قصة القارئ الشخصية والقصة المروية، ولابد من قواسم مشتركة بينه وبين القصة. فأى مستمع يحصر انتباهه في قصة يحزر بسهولة نهايتها، إن لم تتكلم عنه؟ فالكلمات التى لا يصم المرء أذنيه عند سماعها هى التى تتكلم فى الواقع عنه. ولولا هذا التواطؤ، لما كان لسحر الجاذبية وجود. وهذه هي النقطة التى علينا الآن التوسع فيها.

الجاذبية

ولنله قليلا فى البداية مع الكلمات، وبشكل أدق مع مقابل كلمة الجاذبية فى اللاتينية (Sed-ucere). ويمكن لهذه الكلمة اللاتينية أن تتجزأ إما إلى (Se-ducere) وإما إلى (Sed-ducere). ففي الحالة الأولى، يدل معنى الكلمة على وضع يكون فيه الإنسان كما لو أنه يقود نفسه بنفسه منجذبا نحو مكان ما، أو كما لو أنه يستطيع أن يقود جاذبا إلى مكان ما أى شخص أو أى شئ. فالقائد والمقود، (الفاعل والمفعول به)، يدلان إذن على الشخص عينه ففصل (Se) عن (Du-cere) (والمقابل فى اللغة العربية: فصل «أن»، وهي تدل على المفعولية، عن جذب) يعود بنا إلى معنى مؤداه أننى أنفصل (أو أفصل على الأقل قطعة من ذاتى) عن العمل الذى ينجزه الفاعل، مما يخلق نوعا من الانشطار بين الواقع والخيال، ونوعا من التمزق الداخلى. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن شهريار، عندما يفاجئ زوجه الزانية بالجرم المشهود مع عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة، يقود نفسه إلى مكان آخر. فيغادر القصر لتوه (دون أن يعاقب الأزواج والزوجات الخونة) كى يتجول فى العالم ويرى إذا كان فى الأرض إنسان أشقى منه. فالمصيبة التى حلت به حطمته ومشهد زوجه الزانية جعله يهرب. ولن يعود لحياته معنى إلا إذا وقع على ذلك الإنسان الذى سيكون أشقى منه! وماذا يعنى ذلك، سوى أنه، خلال رحلته الخيالية، سيجعل امرأة من هو أقوى وأعظم منه، كالجن مثلا، تخدع زوجها، كما لو أن شهريار سيتخلى عن كونه ضحية، حالما يباشر بتنفيذ عملية خيانة تكون أضخم من العملية التى وقع ضحية فيها. وإذا كانت صورة الملك قد اهتزت قليلا من الناحية الاجتماعية، فإن شهريار قد غدا على صعيد التخيلات اللذيذة ملك الذين يوقعون النساء فى الزنى، ومتفوقا إذا على الأسود الذى خدعه مع زوجه الملكة. وهكذا نلمس بسهولة صورة انفصام الشخصية حيث إن المخدوع لم يعد مخدوعا منذ اللحظة التى يستطيع فيها تمثيل دور الخادع. وهل أكثر جاذبية حينذاك من عدم كون المرء أشقى الناس، لأنه يتمتع فى عمق ذاته بسلطة (مطلقة أو سحرية) على آخرين أشقى منه! ولكن قبل ممارسة هذه السلطة، لا يمكن الإحساس بالتحطيم الداخلى إلا أن يولد القلق، لأن المرء يشعر بذاته فجأة منفصما دون وحدة داخلية.

ولكننا نستطيع أن نرى أيضا فى بداية الفعل الحروف اللاتينية الثلاثة Sed [ومعناها فى العربية لكن]. وحينذاك تجرى الأمور كما لو كنت أسمع فى داخلى خطاباً صامتاً أقابله بكلمة لكن، أى باعتراض يبرز من خطاب آخر كان يمكنني أن أوافق عليه بكلمة نعم! وهل يكون اللاوعى، فى هذه الحالة، قد لمح كلمات محملة بالرغبة إلى حد أن القانون كان عليه قطع الطريق عليها، أو على الأقل إقصاؤها جانبا، وطردها خشية الموافقة على ما تحمله من معان؟

وإذا قبلنا بهذا اللهو الدقيق بالكلمات، فإننا لابد

واقعون في شرك المعنى المقدر فيها، وفي حبائل ما تحمل من تأثيرات دلالية. ولا يمكننا خاصة أن نهرب من الرغبة والقانون الواصلين إلينا عن طريق ما تحمل الكلمات من رسائل صادرة عنهما. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) لا تزال إلى اليوم تجذب المستمع وتشوقه تشويقا أكيدا، فلأنها تحيله لا محالة إلى الرغبة، إلى رغبته ورغبة غيره. وإن فعلت الجاذبية فعلها وطال التشويق، فلأن قطعة من ذاتي موجودة عند الآخر «فلو لم تجدني سابقا، لما كنت بحثت عني»، كما كان يردد الصوت الداخلي عند القديس أوغسطينوس المنجذب بوجه المسيح.ويمكن العاشق في (ألف ليلة وليلة) أن يردد كذلك: لو لم أجدك في سابقا، لما كنت بحثت عنك. وهذا دون شك ما تعنيه العامية عندما تستعمل في إطار التكلم عن العشق: أشعر به حاضرا في جسدي !

ولن يحفظ أي قارئ قصة شهرزاد وشهريار، ما لم يتحول هو بطريقة سرية إلى شهريار المطالب بعذراء كل ليلة، ولن يهتم أحد بقصة قمر الزمان وحليمة، ما لم يستطع أن يكون قمر الزمان، ذلك الأمير الشاب الذي يخدع الجوهرجي العجوز، وجريمة الأخير الوحيدة أنه تزوج أجمل فتاة من البصرة وأنه يمارس على جسدها سلطة تحوّلها إلى رغبات أخرى. غير أنه في اللحظة ذاتها التي تنكشف الرغبة فيها والتي تبرز عند الآخر قطعة من ذاتي كافية لأتلذذ بهذا التغاير، لا يمكن الجسد من حيث هو موضع للذة ، وبرغم كل شيء، إلا أن يحرم الكلام عنه أو أن يتّسم الكلام عنه بالحشمة.

الحشمة

قد يبدو متناقضا أن تربط (ألف ليلة وليلة) بالحشمة، مع أن الشائع هو أن نتخيل فيها المشاهد الأكثر جرأة وإثارة. ولكن (ألف ليلة) ليست متساهلة مع الأخلاق إلا بالتخيلات اللذيذة. فإذا كان بعض الحكايات النادرة يؤكد هذا التساهل، فإن معظم القصص يتسم بالحشمة بشكل واضح. وعند هذا الحد بالضبط يتوقف شريط الأحداث في النتاج الأدبي. فصحيح أن الزمان يفاجئ زوجه بين ذراعي رجل أسود، وأن شهريار يفاجئ زوجه برفقه عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة. غير أننا لن نعرف شيئا عن إنجازاتهم المتفوقة، ولن نعرف أكثر عن مشاهد المرح والعشق عند القمر الزمان وحليمة أو عند زين المواصف وحبيبها أنيس. فالعشق في (ألف ليلة وليلة) يغلف جسد الآخر بالحشمة، خاصة عندما تتمحور حوله الرغبات والتخيلات. لن نعرف إذن شيئا عن قامات هؤلاء الأحبة والحبيبات المشغوفين و المشغوفات بجسد الحبيب والحبيبة، كما لو أن الحشمة يجب أن تغلف أول اتصال بالآخر مثير للمشاعر. والواقع أن الانجذاب قد ينتهي، في حال تلاشت حظوظ هذا الاتصال منذ اللحظة الأولى. فليس الجذاب سارق جسد أو هاوي خلاعة، بل إنه في البداية يضرب أساسا على وتر الكلمات واللغة ويبحث عن تأثير المعنى أكثر منه عن المعنى عينه، حتى لا يجعل نبع جاذبيته ينضب. وهكذا الأمر أيضا في الحكاية: فإنها لا تقول ولا تصف كل شيء، لتصون جسد الآخر، لا باعتباره موضوعا للرغبة بل بوصفه موضوعا ترسو فيه أبدية الرغبة، حسب تعبير ري فلود (REY- FLAUD). لن نعرف إذن شيئا عن تكوين شهرزاد الجسدي. فالنحات القديم لم ينحت فرج المرأة، تاركاً المرأة كتلة واحدة، دون ثغرات أو خروقات، وهكذا الراوي فإنه لا يذكر شيئا عن جسد شهرزاد. وعندما يصبح للنساء– الانصاب فرج، فإنه سيغطى بورقة كرمة، غير أن الفرج يكون مرئيا، بقدر ما يكون مخبأ. وستبقى شهرزاد مثيرة للإيحاءات، لأن الراوي لم يذكر منها إلا اسمها.

أما المسرح الأمثل الذي تتم فيه فصول لعبة الحشمة، لعبة ما يجب كشفه بالذات بشكل كاف لاستذكاره دون إبرازه كاملا، هو طبعا العضو الجنسي

عند الآخر. والمقصود هنا طبعا العضو الرمزى أكثر منه العضو التشريحى، ذاك الذى «لايستذكر إلا فى جو غياب لا مفر منه» .فذاك الغائب إذن، موضوع الحلم، هو الذى يكون فى الأساس جذابا.

وفى هذا المعنى يتكلم سوللرس (Sollers) لا عن الجاذبية فحسب بل عن الانجذاب الجنسى أيضا:

«فالانجذاب الجنسى يمكنه أن يكون إيجابيا أو سلبيا: قداسة أو خلاعة، تصوفا كاملا أو بذاءة... فبعكس الجاذبية التى تخضع دوما لمنطق التجانس، وبالتالى إلى منطق الجنس الواحد، فالانجذاب الجنسى متغاير، إذ يفصل فصلا تاما، فى الافتتان أو الدناءة، المرء عن كامل جسمه الذى لا يبقى قائما فيه إلا عناصر السقطات والفضلات».

وينير هذا الاقتباس حكاية (ألف ليلة وليلة). فماذا نرى فى الواقع؟ نرى الأحبة والحبيبات يعشقون حبيباتهم وأحبتهم، حالا، ومنذ النظرة الأولى، منذ سماع أول نغم من الصوت، ومنذ أول إيحاء بوجودهم. وتخطو المرأة فى الغالب الخطوة الأولى، ودون تحفظ أو شعور بالذنب أو تردد، ترتمى باتجاه الآخر، كما لوكان الآخر وعضوه الجنسى واحدا. فلا حاجة إلى مقدمات وإلى خطاب جذاب. فكل ما فيهم انجذاب جنسى بمعنى أن الحب الذى يحملونه يربطهم الواحد بالآخر ربطا قويا إلى حد أن الواحد منهم لا يمكنه أن يكون الفضلة المرمية التى تكلم عنها سوللرس. فبالنسبة إلى الحبيب، يتحول الآخر قطعة منه مثل ما يتحول المتصوف قطعة من الله.

فما يجذبنى بعد الآن فى الحكاية ليس القصص الحقيقية أو الوهمية، بل كونها تتحول إلى حقيقة غير التى تنجم عن صف الكلمات والخطابات. تتحول إلى حقيقة يندد فيها القانون بالفضيحة وتتجلى فيها الفظاعة أيضا بواقعيتها.

الفظاعة

يبقى جسد الآخر خلابا، طالما لم يكشف كاملا. والإثارة الجنسية تعرف ذلك ولذلك فإنها تلبى النظر، مخبئة ما هو أهم. أما الهواية الخلاعية فتعرض الجسد عاريا وبسرعة تفقد ما يمكنها أن تلبى به النظر. فالجسد نصف العارى أو الذى يحاول فى عرائه الهرب من النظر لا يمكنه أن يحصد تجاهل من ينظر إليه. وبالمقابل، فإن الجسد العارى، البذىء بمعنى أنه معروض كما على خشبة مسرح، يتوصل بسرعة إلى التذكير بشكل الجثة. والأثر الوحيد الذى يتركه حينذاك هو الفظاعة. ولا يكون للفظاعة هذا القدر من السلطة على الخيال، إن لم يحاول الإنسان غريزياً أن يتساوى مع نقيضَ الجثة. فهو يأنف عميقا من أن يتساوى مع جثة، ولكى يبرز هذه الفظاعة، أنه يريد أن يكون بين الأحياء مثالا للحياة. فمن يرفض إذن أن يحل محل قمر الزمان بالقرب من حليمة الفتية المنحرفة؟ ومثله قد يجد البراهين ليبرر نفسه، متهما الجوهرجى على الأقل بأنه بالغ العجز بالنسبة إلى حليمة. والدفاع عن الحدود القائمة بين من هو شاب ومن هو عجوز، هو بشكل من الأشكال تسجيل للفرق بين ماهو جميل وما هو قبيح. فالإنسان يفرق فى حياته باستمرار بين الجميل والقبيح بين الموت والحياة، لأنه يشعر بنفسه مضطرا إلى التغنى بالشباب والحياة، كى لا يراوده شعور بأنه عجوز بشكل تام. وتندرج الجاذبية دائما فى هذه اللعبة المتشعبة حيث يجد المرء نفسه أمام اختيار مستحيل: أن يحترم محرما ويكرس نفسه حينذاك للموت، دون أية أوهام، أو أن يخالف المحرم ويحرر حينذاك قوى خلاقة وجديدة تحييها الرغبة، مما يسمح للتخيلات اللذيذة أن تبرز وللتشويق أن يستمر.

والجاذبية تفعل فعلها، لأن التخيلات اللذيذة أيضا ممكنة. فإن جعلنى جسد الآخر أعيش بالتخيلات اللذيذة، فلأنه يحمل وعودا، لا باللذات فحسب، وهذا من مستوى الحواس، كالأكل والشرب والنوم، بل

بالتلذذ، وهو من مستوى ما لا يقال، ما هو خارج الكلام. ويبدو أن تمتمات المتصوف تقترب من هذا الاختيار الذى نحاول هنا وصفه. غير أن إعطاء التخيل اللذيذ جوابا واقعيا يولد الخيبة دائما. فإنجاز التخيل اللذيذ يعنى الهبوط فى هاوية التميز الجذرى عن الآخر، هو اختبار الآخر باعتباره كائنا صنعه الحلم، واختبار أن القطعة التى حسبناها مشتركة معه هى فى الواقع غائبة عن جسده. أما التخيل اللذيذ الذى لا ينتقل إلى عالم الواقع فإنه يحافظ على وهم التشابه الذى يلتذبه المرء. وبهذا المعنى، فإن جسد هذا أو ذاك يجعلنى أعيش فى التخيلات اللذيذة، لأننى أتوهم أننى شبيهه.

و(ألف ليلة وليلة) زاخرة بالتخيل اللذيذ. وأكثر التخيلات اللذيذة حيوية جمال الأشخاص منقطع النظير. فجمال الأبطال فيها خارج دائما عن المألوف، ويتشابه الفتى والفتاة إلى حد أن عامة الناس يحسبونهما خارجين من القالب عينه. فعندما ترتدى بدور، الأميرة الصينية الشابة ثياب قمر الزمان، تبدو كأنها قمر الزمان نفسه، فى نظر الجيش بكامله وخاصة فى نظر ملك جزيرة أبنوس، الملك أرمانوس، الذى يبدى استعداده لتزويجها بابنته حياة النفوس. ولا يلاحظ أحد الفرق. والأحبة لا يكتشفون دائما بعضهم بعضا للحال. وهكذا بعد فراق مليء بالمغامرات، تلتقى بدور بقمر الزمان، وتجعله فى البداية ينتظر. ولم تكشف عن نفسها إلا بعد أن تسخر من زوجها ! وفى الواقع هذا التشابه هو ما يرغب كل واحد فى اكتشافه عند الآخر: كمرآة لنفسه. فما يجذبنا عند الآخر، هو جذبنا نحو ذاتنا. وعندما تنتهى هذه الجاذبية، يتضاءل جمال الآخر، ويتلاشى ويختفى. ويفقد جسد الآخر جماله، عندما تختفى فيه نرجسيتنا. فغيابنا عن الآخر كفيل بتحطيم الرغبة التى كانت تحيينا فى فترة من الزمن .

ويفقد الأشخاص جمالهم، عندما يخرجون من الحقل المغناطيسى الخاص بالرغبة. غير أن شباب (ألف ليلة وليلة) يحافظون على جمالهم، لأنهم يعتبرون مثالا للرغبة المتجسدة فى التخيل اللذيذ. وهذه الرغبة لا تنتهى أبدا، برغم القانون الذى يكافح لتحريمها. بل بالعكس، فإن القانون، عندما يغيظ الرغبة، لا يبقى أمامها إلا أن تتحداه.

التحدى

وفى نهاية هذا العرض، لا بد من الإشارة إلى نقطة تستحق التوقف عندها، وهى لا تنفصل عن الرغبة والجاذبية، معلقة بين الحاضر والمستقبل، وعنينا بها التحدى، وهو بعد آخر أساسى فى التشويق. والتحدى هو تصرف شهرزاد بذاته. إذ يحذرها أبوها الوزير من رغبتها فى أن تصبح زوج شهريار، ويروى عليها، محاولا ردعها عن هذه الرغبة، أساطير الحمار والثور، والديك والكلب، وهى تهدف إلى إظهار مغبة الرغبة فى معرفة المجهول، ولكن دون جدوى. فهى تريد معرفة سر هذا الملك المجرم،كما كانت تريد زوج التاجر أن تعرف سر ضحكة زوجها الخفى، ولذلك عليها أساسا أن تتحدى الملك، وأن تتحدى الموت الذى يفتك بالبلاد منذ ثلاث سنوات إلى حد أنه لم يعد فيها عذارى بالغات يسلمن إلى الملك . فيظهر من جانبها تحد حقيقى، لأنها تعرف من أبيها أن الملك يقتل كل العذارى اللوائى يتزوجهن، ولأنها تعرف أن الملك لن يقبل بأى استثناء، حتى لابنة وزيره بالذات. فتعرض شهرزاد نفسها على الملك وتطلب الزواج منه، برغم أنها تعرف نهاية سابقاتها التى لا مفر منها. ويقود التحدى دائما إلى نوع من المزايدة، ولا يقيم أى اعتبار لخبرة الآخرين، لأن المتحدى يشعر أنه من غير طينة الآخرين ومن غير عجينتهم. يشعر بأنه فريد فى نوعه. والشعور بهذا الوضع الفريد يشكل أنبل وأسمى ما يصبو إليه التخيل اللذيذ. والشعور بالوضع الفريد فى نظر المرء الفريد عينه وفى نظر الآخرين يشكل كامل استراتيجية الجاذبية. وهو يشكل أيضا المأساة والطريق المسدود أمام نرجس. كان مفروضا فى واقع الأمور أن

يقود شهرزاد إلى الهرب من الملك الدموى وإلى أن تحمى نفسها. وكان يمكنها، باسم مبدأ الواقعية هذا، أن تفر من طريق هذا الوحش المميت. غير أن فى ذلك جهلا لقوة التحدى الذى يساور الجذاب ويتملكه. والتحدى لا يتناول مبدأ الواقعية ولا المعنى المنطقى بل يندرج فى علاقة- مبارزة ثنائية مبنية على المجابهة، وقد استبعد عنها أى تواصل يكون ثمرة معنى منطقى. والرهان الأقصى الذى يحمله التحدى هو أنه يتم خارج المعنى وخارج مساحة الرموز.

والجاذبية لا تحب المعانى المقروءة بسهولة كلية؛ فهى لا تحب إلا المظاهر. ويعرف الجذاب كيف يطرز من الكلمات والرموز نسيجا تتمايل فيه جميع أنواع الألوان. فالرمز مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى، بينما يفر المظهر (أو المظاهر) من قراءة الرمز، ولا يخضع إلا لقاعدة اللعبة (أو قاعدة الأنا). فالجذاب لاعب قبل كل شىء، وهو يتحدى فى لعبته المستحيل باستمرار.

وتكمن قوة شهرزاد فى معرفة هذه القاعدة معرفة كاملة. فهى لا تحاول أن تعجب الملك، أو أن تقنعه باللجوء إلى رموز الكلام أو الأخلاق. ولا تقوم جاذبيتها حتى على إثارة اشتهائها عند الملك من خلال الكلمات، بل تتظاهر كما لو أنها لا تبحث عن شىء من جانب الملك، بل بالأحرى من جهة دنيازاد، شقيقتها. فهى قد تفاهمت مع شقيقتها الصغرى، وهى لم تصبح بعد بالغة وبالتالى لا تخاطر بشىء بالقرب من الملك، على أن تطلب الشقيقة منها قصة، بعد كل مرة يضاجعها الملك، كما لو كانت هذه القصة التى تطلبها الشقيقة هى خاصة بها دون غيرها، كما لو كان حكم الملك (بقتلها) لا يعنيها بالحقيقة. وهكذا تتحدى شهرزاد الموت متصرفة كما لو كانت لا تعيره أى اهتمام، كما لو كان لا يعنيها. فلا أكبر من تحد يتظاهر باللامبالاة، وعدم الاهتمام والنسيان.

والتحدى الأكبر هو عدم التسليم بالموت- أين انتصارك، ياموت؟، كان يتساءل الرسول- والتشويق الأنقى يقوم على انتظار الموت وعدم انتظاره فى آن. هنا، وهنا فقط، فى نهاية الحكاية، تتجسد الجاذبية بألف رغبة ورغبة من رغباتنا.



الجنون والعلاج
فى ألف ليلة وليلة

جيروم و. كلينتون *

مقدمة

تبدو قصص (ألف ليلة وليلة) لدى النظرة الأولى كأنها تتمتع بالجاذبية أساساً بفضل عناصر الغرابة والخيال والإثارة بها، فهى تحفل بالملوك والخلفاء وسائر ما يحتشد فى حياة القصور، إلى جانب شخصيات الجن المهولة المروعة والسحرة الأخيار والأشرار من الرجال والنساء، والمغامرات التى تجمع بين المخيف والمدهش والدموى والسامى. ومع ذلك، تفتتح (الليالى) بدعوة لقراءة هذه الحكايات للعبرة والعظة وليس للتسلية والترويح:

« فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وماجرى لهم فينزجر فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين «فمن» تلك العبر الحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة» .

ونحن بهذا ندعى للنظر فى الأحداث وفى الشخصيات التى تشبهنا فيها، لكى تضىء القراءة فهمنا لأنفسنا ولمن هم على شاكلتنا .

ولكن، تبدو أولى قصص المجموعة التى تقدم القصص الأخرى وتمهد لروايتها كأنها تناهض هذا المطلب؛ حيث تغلب عليها العناصر الخيالية والمغربة والمثيرة إلى حد يصعب معه أن نجاوز هذه العناصر إلى ماوراءها. ومع ذلك، فنحن نلاحظ أن هذه القصة عن شهريار وشهرزاد تدور فى جوهرها حول الجرح الذى يصيب الرجل فيطيح بما يربطه بالمرأة، وهذا موضوع عادى عمومى الطابع. وتدور القصة أيضاً حول العدالة وحول الجنون وكيفية علاجه. وإذا كانت الغرابة فيها هى أول ما يثير تطلعنا ، فإن طابعها المألوف الذى يتسم مع ذلك بالعمق، سرعان ما يستغرقنا .

جنون شهريار :

تدخل بنا حكاية شهريار وشهرزاد فى بدايتها إلى عالم ظاهره الهدوء والنظام. فشهريار يحكم بالعدل منذ

---

* جيروم و. كلينتون، برنستون، نيوجيرسى، الولايات المتحدة الأمريكية . ترجمة: محمد يحيى ،كلية الآداب، جامعة القاهرة .

عشرين عاماً، وشقيقه شاه زمان يشعر بالطمأنينة فى ملكه إلى حد يترك معه مملكته فى رعاية وزيره ريثما يذهب فى زيارة طويلة لأخيه. وتترك خيانة زوج شاه زمان أثراً قبيحاً فى هذا الهدوء الظاهرى، إلا أن خيانة زوج شهريار تبدد هذا الأثر . ويتخلى شهريار عن عرشه فى أول الأمر عقب رؤيته نزوة زوجه. لكنه، بعد أن يلتقى بالجنى والعروس المخطوفة، يعود إلى العرش وقد انقلب إلى وحش ظالم.

باختصار، يجن شهريار، فمن أفعال الجنون أن يتخلى الملك المحبوب، المحتفى به فى أرجاء مملكته، عن عرشه دون إنذار أو تدبر ثم يعود ليجاهر شعبه بالحرب على نحو خبيث عنيف. وتحدد شهر زاد لنفسها مهمة علاجه من الجنون «لإنقاذ بنات المسلمين من الهلاك»، ولإعادة البلاد إلى ماكانت عليه من الأمن والنظام. ووسيلتها فى العلاج هى تلك السلسلة من الحكايات التى تشغل بها لياليهما فى السنوات الثلاث التالية أو نحو ذلك . ويمكننا القول بأنها فهمت علة الملك على حقيقتها؛ حيث إن علاجها ينجح، لكننا نضطر إلى استنتاج سبب هذه الغلة من الأعراض كما فعلت شهرزاد ، لأنها لا تقدم لنا تشخيصاً لها بعبارات واضحة فى سياق الأحداث. وقد يكون الاستنتاج صعباً لكنه ليس محالاً؛ لأننا نستطيع، كشهرزاد، أن نشاهد الواقعة التى أمرضت شهريار خلال مكابدته لها.

تخبرنا خيانة زوج شهريار والكيفية التى تمت بها بالشئ الكثير، فهى لم تكتف بجريمة خيانة بالغة السوء، بل فعلت ذلك مع عبد أسود، أى مع أحط نقيض له فى البلاط. كما حولت خيانتها إلى احتفال يقام بين الحريم كلما غادر الملك القصر ويشارك فيه أربعون من العبيد الذكور والإناث. وبرغم أن هذا الاحتفال يجرى فى كنف الحريم، إلا أن كثرة المطلعين على سرّه قد أفشته بين الجميع فيما عدا شهريار. وعندما يواجه شهريار هذه الواقعة وكيفية خيانة زوجه له، فإنه يدرك أن السر الذى اطلع عليه لتوه كان قد تفشى فى البلاط منذ زمن بعيد.

ويضيف السياق المكانى لهذا الحادث المؤلم أهمية رمزية إليه. فشهريار يشاهد زوجه وحاشيتها فى مكان كان يعد لديه مكمن السرية والخصوصية فى مملكته، فهذه الحديقة التى يقام فيها هذا الاحتفال تقع فى القلب من القلعة وتحميها جدرانها، أما جدران القلعة ذاتها فيحميها عشرون عاما من حكمه العادل وحكم أبيه من قبله. لذا، فالحديقة ليست مجرد مكان أمين وجميل داخل القصر، بل رمز وكناية عن روح شهريار ونفسه وكيفية حكمه مملكته! وتكون زوجه قد غزته بخيانتها فى قلب وجوده الخاص والعام وانتهكته. وتفوق تلك الضربة احتماله أو «تطير لبه» كما يقول الراوية، ويهرب فاراً من العرش والمملكة مؤجلا انتقامه إلى أن يجد أحداً فى الدنيا عانى كما عانى هو وشاه زمان .

ولنتركه فى مهربه لنعود للحظة إلى المنظر المؤلم الذى أدى به إلى الفرار. إن خيانة زوج شاه زمان تنبئ بخيانة زوج شهريار. ولأن الأحداث لا تأتى فرادى فى أمثال هذه الحكايات، فإننا نعلم، أو نفترض، لدى سماعنا بخيانة زوج شاه زمان له أننا سنرى بعد قليل خيانة زوج أخيه الأكبر. لكن الخيانة الأولى لا يمكن أن تعدنا نفسيا بالكامل للخيانة الثانية. فالكتمان يحف بزنى زوج شاه زمان الذى يتسم بطابع الخيانة الزوجية ويعتادها برغم فجاءته وقبحه. والسمة الرمزية الوحيدة للتحدى فى هذه الفعلة هى اختيار عبد أسود ليكون العشيق. أما شهريار فيواجه واقعه على نطاق أوسع بكثير مما واجه شقيقه، وهو يتأثر بها على نحو أشد وطأة.

وبالمثل، فإن مانشاهده من شهريار لا يهيؤنا لأن نراه لاحقاً على مستوى المهانة، فهو يقدم لنا باعتباره حاكما عادلا، مما يجعلنا نفترض أن الحاكم العادل والمقسط لرعاياه سيسير على النهج نفسه مع أسرته وأصدقائه. ولا ينبغى أن نفسر هذه العدالة على أنها متزمتة أو متسلطة.

فالمثال الإسلامى ـ الفارسى للعدالة يقوم على مراعاة الحكمة والرحمة بقدر مايقوم على التنفيذ الصارم للقانون. ونحن نستنتج أن شهريار كان يقتدى بهذا النموذج مما ورد بأن رعاياه كانوا يحبونه. لذا، فإن خيانة زوج شهريار أو بالأدق الكيفية الشرسة المتحدية التى تحدث بها، تعد استجابة محيرة لهذه العدالة، وهى تجبرنا على أن نعيد النظر فى أمر عدالته مرة أخرى. فإذا لم نعثر على شىء فى الحكاية يدل على أن شهريار قد أساء معاملة زوجه على الأقل، فسوف تكون أفعالها بلا سبب أو ناتجة عن فطرة مجبولة على الشر.

وفى الواقع، فإن هذا الافتراض الأخير يسيطر على غالبية التفسيرات التى تطرح لهذه الحكاية. إذ يقال إن زوجتى شهريار وشاه زمان وأسيرة الجنى هن شريرات بالفطرة ، يعاملن أزواجهن بقسوة بالغة لامبرر لها. ومما لاشك فيه أن ماذهب إليه شهريار من قتل زوجاته يعد تطرفا إذا نظرنا إليه على ضوء هذه العينة المحدودة من النساء ، ولكن شهريار ليس بالمخطئ تماماً. والمشكلة هى أن العينة المتاحة له كانت منحرفة، وما تفعله شهرزاد من خلال حكاياتها وسلوكها هو توسيع نطاق العينة لتشمل عدداً من النساء الفاضلات.

ويؤيد هذا الرأى مانجده فى النص من التوقعات التى تثيرها خيانة زوج شاه زمان. فبما أنها «خاطئة» بلا جدال، فإن زوج شهريار تعتبر خاطئة كذلك بالتبعية. وبجانب ذلك، فإن هذه النظرة تتدعم إلى حد كبير بمعايير المجتمع الذى تدور فيه القصة ومجتمع الجمهور الذى توجه إليه، وهى معايير تفترض أن النساء أدنى من الرجال أخلاقياً، وأنهن يتصرفن بمحض العاطفة. وقد يكون من السهل تبرير هذا التفسير لو أن شهريار أعدم زوجه فور اكتشاف خيانتها ثم وضع بعدها مباشرة سياسته الصارمة على أمل منع حدوث هذه الوقائع المدمرة فيما بعد. لكن الفاصل الذى يدور مع الجنى وزوجه المخطوفة يدل على أن زوج شهريار ليست بالشيطانة، بل هى امرأة ذات مظلمة مشروعة تفرض الاستماع لها.

وبالنسبة للجنى، فهو كائن عملاق قوى يبدو أمامه شهريار، وهو ملك لدولة كبيرة، ضعيفاً تماماً كما يقف أمامه هو عشيق زوجه العبد الأسود مسعود. لكن شهريار يرى فى الجنى شبيهاً له ولأخيه فى الضعف أمام خيانة المرأة ، بل يشعر أن الجنى قد تعرض لمهانة تفوق ما تعرض له هو وأخوه، لأن هذا النوع من الإذلال يتناسب طردياً مع عظم مكانة المرء .

ويدعونا شهريار بتوحده مع الجنى إلى أن نرى فى هذا الأمر تجسيداً لما حل به هو. ومما له مغزى كبير أنه ينظر إلى الجنى باعتباره الطرف المجنى عليه فى هذه الحكاية، متجاهلاً أو مغفلاً الظلم الفادح الذى حاق بالمرأة. فقد خطفها الجنى من زوجها فى ليلة عرسها وحبسها من وقتها فى قاع البحر لايطلق سراحها إلا حين يشاء ولوقت محدود. فهى بالتأكيد الطرف الذى يكابد الظلم، وحتى لو كانت نفذت انتقامها من الجنى كزوج شهريار بطريقة شديدة الضرر على إحساسه بذاته؛ فقد لجأت إلى ذلك لأنه الطريق الوحيد أمامها للتعبير عن الغضب المشروع. وهى لا تستطيع أن تقف فى وجه الجنى لقوته ولا أن تهرب منه لأنه سيعثر عليها أينما ذهبت، وهى لا تقدر أن تناقشه لأنه لو كان يعير رغباتها أى اهتمام لما كان قد خطفها. ولو قدر لها أن تهرب بأى طريق لما رحب بعودتها زوجها وأهلها بعد غياب طويل وملغز.

ولما كان شهريار يرى الجنى فى دوره نفسه هو فى هذه الحكاية، فإن العروس تؤدى الدور نفسه الذى كان لزوجه. فهى مثلها امرأة تشتهى من حيث إنها «شىء» وتحرز لمتعته حينما يريد وتنكر آدميتها أو تغفل. ولذا، فإن اختطاف الجنى للعروس يصبح رمزاً لشعور الزوجة بالإحباط عندما تغيب الرابطة العاطفية التى كانت تتمنى أن تنشأ مع زواجها، فهى تفيق لتجد نفسها مقيدة برجل جل اهتمامه بها منحصر فى الذود عن احتكاره الجسدى لها. لقد كانت تتمنى أن تقترن برجل لكنها وجدت

نفسها عوضاً عن ذلك أسيرة لوحش ليس لقوته الهائلة سوى نقطة ضعف واحدة.

وربما وجب علينا أن نفسر تخلى شهريار عن العدالة هنا بأنه انحراف عابر. فقد تحمل الكثير وطاش صوابه ثم فرض عليه، تحت التهديد بالموت المؤلم، أن يخون الجنى بعد أن مر هو نفسه بتجربة التعرض للخيانة الزوجية. وأخذت المرأة التى فرضت عليه هذا الفعل المهين والمخيف خاتم الملك منه، رمز الهوية والاكتمال، وسلكته كخرزة فى عقدها مع المئات من أمثاله. ولقد تحول بهذا الفعل من ملك لدولة شاسعة إلى مجرد رمز. لكن هذه الضغوط لا تطلق من العقال إلا ما كان يختمر فى لاوعيه طيلة الوقت. صحيح أن الجنى والعروس يخرجان من أعماق البحر، إلا أنهما يصعدان بالقدر نفسه من أعماق نفس شهريار. فالظلم كما يراه شهريار لا يقع بخطف العروس ولا بحبسها ضد رغبتها، وإنما فقط فى مخالفة العروس لاحتكار خاطفها لجسدها.

إن تنفيذ العدالة يقتضى الاعتراف بإنسانية من يقع عليهم الحكم وتقبلها، بينما يتطلب التعامل مع من هم فوق البشر أو أدنى منهم سلوكاً خاصاً. ونطاق الإنسانية عند شهريار لا يضم إلا الذكور. وهو ينظر إلى الجنى باعتباره بشرياً برغم أنه ليس كذلك، لكنه لا يقدر أن يعتبر العروس إنسانة برغم كونها ذلك. وتبدو قوتها له، شأنها شأن سائر النساء، كأنها فوق مستوى البشر وأكبر مما يستطيع أن يحمى نفسه منه بالوسائل العادية. لكنه لا يدرك أنه مسؤول إلى حد كبير عن أن النساء يوجهن قوتهن ضده. لقد خلق الجنى عدواً لنفسه بظلمه، وشهريار لا يقدر أن يتقبل هذه الحقيقة فى جنونه ولا يقدر تبعاً لذلك أن يقبل المسؤولية عن خيانة زوجه. وبدلاً من ذلك، يفسر ما حدث على أنه دليل قطعى لا يقبل الطعن على أن كل النساء شريرات عازمات على خيانة الرجال وأن كل الرجال ضعفاء مثله أمام قوتهن. ولم يفعل المشهد مع الجنى والأسيرة، الذى كان من شأنه أن يشفيه، أكثر من أن زاد جنونه اشتعالاً. وهو يعود إلى قصره وينتقم من زوجه وخدمها ويبدأ حربه على النساء بوضع حواجز حولهن لا يقدرن على الهرب منها بأى قدر من العزيمة والذكاء.

ولكن، لماذا أدت خيانة زوج شهريار له، مهما كانت فداحتها، إلى انهياره بالكامل؟ إن الألم الذى تعرض له يكفى بالتأكيد لتفسير حدوث عصاب خطير ومعوق له، لكنه لا يكفى لتبرير الجنون القاتل العنيف الذى انحط إليه. لقد عوفى شاه زمان من الاكتئاب الحاد عندما رأى أن شقيقه الأكبر والأقوى مر بمهانة أسوأ مما مر به هو. ويوازى لقاء شهريار مع الجنى التجربة التى مر بها شقيقه وبالدرجة نفسها، لكنه يخرج منها فى حال أسوأ. صحيح أن أعراض المرض عنده تزول فى الظاهر حيث يتمكن من العودة إلى القصر واستئناف مسؤوليته باعتباره ملكاً، لكننا نتبين أن هذا فى حد ذاته صنف أعمق من الجنون يتبدى بوصفه علاجاً ـ لماذا؟

إن جنون شهريار لا ينم فقط عن العجز عن معاملة النساء على أنهن أنداد له، وإنما يفصح كذلك عن خوف وغضب راسخين فى مواجهتهن. وأياً كانت النظرية التى نقبل بها هنا فى التحليل النفسى، فيمكننا الافتراض بثقة أن سبب ذلك الخوف والغضب تجربة مؤلمة تعرض لها فى فترة الطفولة تتعلق بوالدته وتحتوى العناصر الأساسية التى تضمنتها تجربته الأخيرة التى أطاحت بعقله. لقد استغلت والدته، مثلها فى ذلك مثل زوجه، الرابطة الوثيقة التى تجمعها به لتخونه فى صميم وجوده بقسوة. هذا هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه علمنا.

وإذا بحثنا فى بداية الحكاية عما يكشف عن علاقة شهريار بوالدته، فلن نجد سوى أدلة سلبية. فهناك الملك العجوز وولداه، ولكن لا ذكر للملكة ولا حتى لوجود بنات أو أى حضور نسائى فى البلاط. ويتكرر الغياب

النسائى نفسه فى بلاط الولدين كما كان فى بلاط أبيهما؛ إذ لا تؤدى زوجتا شهريار وشاه زمان أى دور فاعل فى حياة البلاط عند الملكين. إن زوج شاه زمان لا تصحب زوجها فى رحلته لزيارة شهريار ولا تودعه عند رحيله، كما أن زوج شهريار لاتحضر للترحيب بشاه زمان عند وصوله ولا تتولى أمر ضيافته. وفى المقابل، فإننا نجد فى حكايات أخرى من المجموعة أن الزوجات والبنات يقمن بهذه الأدوار النشطة نفسها فى البلاط. وفى الحقيقة، لا يسمح لكلتا الزوجين بأن تحدد نفسها إلا من خلال فعل الخيانة الزوجية السلبى. وهذا الإخفاق فى إعطائهما تحققا ذاتياً ينزل من مكانتهما فى القصة، كما يشير إلى أن شهريار وشاه زمان يحطان من قيمة النساء عموماً. لأنه إذا كانت زوجات الملوك تعامل هكذا، فكيف يكون حال غيرهن من النساء؟

تشير الأدلة القليلة المستمدة من القصة فى خلاصتها إلى أن شهريار وشاه زمان تربيا فى وسط لا يعير النساء أية قيمة، ولذا لايستطيع أى منهما أى يقيم علاقة إيجابية مع النساء أو حتى مع الخصائص الأنثوية داخل شخصيته هو. وقد أسمى عالم النفس يونغ هذه الخصائص فى نظريته باسم «الأنيما»، ولاتؤثر الحاجة إلى مثل هذه العلاقة على سلوك الرجل فى الوسط الرجالى، ولاسيما فى المراحل المبكرة من رجولته، عندما يكون احتياجه الأكبر إلى أن يثبت نفسه فى عالم الرجال، لكنها قد تؤدى إلى أثر مدمر على نفسه عندما يبلغ منتصف العمر. وقد قال يونغ فى هذا الشأن :

> «أما بعد منتصف العمر فإن الفقدان الدائم للأنيما يعنى تقلص الحيوية والمرونة والعطف الإنسانى. وتكون النتيجة التصلب والتشدد المبكر والوقوع فى النمطية الرتيبة وضيق الأفق المتعصب والعناد والتنطع».

وإذا أضفنا إلى ذلك فى حالة شهريار وشاه زمان تجربة مؤلمة فى الطفولة، كتلك التى أشرت إليها، وعبء إدارة المملكة مترامية الأطراف، يكون الناتج شخصية بالغة الهشاشة وعدم الاستقرار، وتكون هذه الشخصية ضعيفة بشكل غير اعتيادى إزاء الهجوم من جانب العنصر النسائى.

إن مواجهة شهريار خيانة زوجه أمر مؤلم يصعب احتماله حتى لو كان سليم النفس. أما فى حالته، فإنها تؤدى به إلى هروب مثير من الواقع. وتضاعف العروس المخطوفة من ألم التجربة عندما تفرض عليه أن يعيشها مرة أخرى، ثم تأخذ منه بشكل رمزى ماسبق لها ولزوجه أن سلبتاه منه، أى هويته وإحساسه بالاكتمال. وهو يبدأ عند عودته إلى القصر فى اتباع سلوك ذهانى قهرى يتلاءم مع الجرح الذى أصابها؛ حيث يسعى إلى إقامة رابطة إيجابية مع العامل الأنثوى الذى ينقصه عن طريق زيجة جديدة كل ليلة، لكنه يدمر المرأة قبل أن تتمكن من استغلال هذه الرابطة لإحداث جرح آخر به.

وهناك غموض فى إصرار شهريار على إقامة علاقات جسدية، على الأقل، مع النساء. لكن هذا يعطيه فرصة لممارسة سيطرته عليهن، كما يدل على أنه يرغب بكيفية ما فى أن يقيم رابطة مع العامل الأنثوى. ويجدر القول إن هذا الأمر لايهدف إلى عقاب شخصيات البلاط التى تعرف ما هو فيه من مهانة لأنه كان قد قتل بناتهن ضمن أول من قتل.

العلاج :

وهنا تدخل شهر زاد، وهى أول امرأة فى الحكاية تذكر بالاسم وتكون لها شخصية مميزة، كما أنها تملك السيطرة على شؤون حياتها. ولاتقدم القصة تفسيراً لهذا الاستقلال غير المعهود. وربما جاز لنا أن نفترض فى غيبة ذكر والدتها أو أى إخوة لها أن الوزير قد ربى ابنته هذه بمفرده على أنها ابن ـ أى على أنها شخص له قيمة واعتبار . وأيا كان السبب فى ذلك، فقد تحصل لها ما يندر وجوده فى امرأة من المعرفة المتمكنة بالشعر

والتاريخ وبملوك البلدان الأخرى والأزمنة الغابرة. وقد كانت هذه الكتب التاريخية توضع فى شكل قصص وحوادث مستقاة من حياة الحكام، تصاحبها التعليقات حول فضائلهم ونقائصهم. فشهرزاد إذن عليمة بالسلوك الملكى الرجالى ولديها كنز من الحكايات. ويوحى هذا بأنها، بفضل هذه المعرفة، قد عثرت على العلاج لجنون الشاه والحل للأزمة التى يسببها للبلاط وللشعب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علاج الجنون لايأتى،كما قد يتوقع المرء، من الوزير الوفى النشط وإنما من ابنته. والمنطق فى هذا أن الجرح الذى أصاب نفس الملك وتسبب فى جنونه جاء من العنصر النسائى، فلابد أن يأتى العلاج من الجانب نفسه.

ولكن للقصص منطقها الروائى الخاص بها، فنحن ندرك كفاءة شهرزاد لمهمة العلاج وتفوقها على أبيها فى تطبيب هذا المرض بجسم الدولة من خلال حوار قصير يدور بينهما ويتضمن حكايتين. وكان الوزير قد رجع إلى بيته بعد جولة طاف فيها بالبلد يبحث عن فتاة أخرى يضحى بها للملك (وكان يشعر بالحنق والضيق والخوف). لكننا لا نتعاطف معه برغم ذلك؛ فهو، قبل كل شىء آخر، المنفذ لسياسة الشاه القاسية. كما أنه لم يفلح فى مقاومة هذه السياسة أو إثنائه عنها خلال السنوات الثلاث السابقة، مما أوصل المملكة إلى حافة الدمار. وقد كان وزيراً لشهريار قبل التجربة المؤلمة التى أثمرت هذه السياسة، لكنه أخفق فى حماية مليكه من التجربة بعدم تنبيهه إلى خيانة زوجه قبل أن يذيع أمرها، لذا فهو ليس بالوزير الماهر أو المؤثر أو الفاضل. وكل مايمكن أن يقال فى صالحه أنه استعمل منصبه لحماية ابنته.

وعندما تعلم شهر زاد بورطة أبيها، ونحن نعرف أنها فتاة متعلمة ذكية، تتقدم باقتراح مدهش؛ أن تتزوج الملك وتفدى النساء المسلمات أو تكون السبب فى خلاصهن. وهى لاترمى ببذل حياتها أن تمنح أباها فسحة قليلة من الوقت، بل تأمل بفعلها هذا أن تنقذ كل نساء المملكة بخطة وضعتها. ولايسألها أبوها عن ذلك بل يحاول أن يثنيها عن المجازفة بحياتها. لكنه إزاء صلابة عزمها يحكى لها قصتين يرمز بهما لسوء عاقبة قرارها. ويبدو أنه لايؤمن فى قرارة نفسه بقدراتها برغم أنه هو الذى سمح لها بتنميتها وشجعها فى ذلك. ولم يكتف الوزير بإخفاقه فى اكتشاف العلاج، بل لايستطيع حتى أن يتعاون مع من توصلت إلى هذا العلاج. وتضطر شهر زاد لطلب العون من المرأة الأخرى والوحيدة فى الأسرة ـ شقيقتها الصغرى دنيازاد.

وفى القصة الأولى التى يقصها الوزير نجد فلاحاً يستغل معرفته الخفية بلغة الحيوانات ليعاقب البغل الذى كان شجع الثور بالتظاهر بالمرض ليهرب من تعب الحرث. وفى نهاية القصة، وبعد أن يقول البغل للثور إنه لو استمر فى التهرب من العمل كما يفعل فسينتهى به الحال إلى محل القصاب، ينشط الثور فى القفز ليرى الفلاح أنه يتطلع لوضع الطوق (الناف) حول رقبته. وعندما يضحك الفلاح على ذلك تسأله زوجه عن السبب لكنه لا يخبرها خشية أن يخسر حياته فتصر على المعرفة مما يمهد للانتقال إلى القصة الثانية.

وفى القصة الثانية يكاد الفلاح أن يستجيب لإصرار زوجه بحماقة على أن يفصح عن سره حتى ولو كلفه ذلك حياته. لكن معرفته الخفية تجعله يعرف من الديك كيف يتعامل مع مثل هذه الزوج العنيدة إذ يضربها حتى تكف عن نزوتها القاتلة ويعود الهدوء بعدها.

وهاتان قصتان مسليتان لكنهما عاديتان، وأبرز ما يلاحظه المرء عند قراءتهما أنهما لا تتناسبان مع السياق. فمن الصعب أن نتبين من يمثل الوزير أو شهرزاد أو شهريار فيهما، كما يصعب أكثر أن نتبين كيف تنطبق الحكمة فى إحداهما أو كلتيهما على قرار شهرزاد بأن تتزوج شهريار. إن البغل يعاقب على التدخل فيما لا يعنيه لكن العقاب خفيف؛ إذ يحل محل الثور فى

الحرث لمدة يومين. وبرغم أن الثور يقبل النصيحة السيئة إلا أنه يكافأ بالراحة يومين ويتعلم فوق ذلك درساً نافعاً بأن هناك مصيراً أسوأ من العمل الشاق. أما فى القصة الثانية، فإن الزوجة تعاقب لأنانيتها ولأنها رضت بأن تضحى بحياة زوجها لمجرد أن تعلم السبب الذى جعله يضحك. والعظة الوحيدة التى يستخرجها الوزير من هذه القصة أو من القصتين هى أنه ربما توجب عليه أن يضرب شهرزاد لعدم طاعتها كما فعل الفلاح بزوجه. لكن هذا الاستنتاج منه يقوم على مقارنة بالغة السطحية. صحيح أن عدم الطاعة قائم فى الحالتين، لكن دافع شهزاد على النقيض من دافع زوج الفلاح؛ فهى تعصى أباها لكى تنقذ حياته وحياة كل الفتيات فى المملكة، وهى تفعل هذا مجازفة بحياتها.

وبصرف النظر عن مزايا هاتين القصتين، فهما تخدمان هنا غرضاً أساسياً بضرب الدليل على ما كان ينتابنا من ظن فى انعدام كفاءة الوزير وعدم قدرته على علاج الملك وإنقاذ المملكة بمفرده. والعيب فى القصتين أكثر من انقطاع الصلة بالموضوع؛ إذ إنهما بالفعل تقوضان المعنى الذى يريد الوزير الإشارة إليه. ففى القصة الأولى، تسمح المعرفة الخاصة للفلاح ـ وهى السحر ـ بالتعامل مع الحيوانات لصالحها كما ستستعمل شهرزاد معرفتها الخاصة بالتعامل مع الملك أو توجيهه لصالحه. وفى القصة الثانية، يدرك الفلاح أن السحر سيسبب له الضرر إلا إذا اقترنت به الحكمة التى تمكن من فهم الطبيعة البشرية؛ فلابد لشهرزاد من الذكاء والحكمة لكى تنجح.

وتعلمنا القصتان أن نتدبر بعناية فى دوافع من يقدمون النصح وأن نشك فيمن يتصرفون بدوافع المصلحة الذاتية كما يفعل الوزير، كما أن فيهما عظة أخرى تتعلق بكيفية علاج شهرزاد للملك ـ وهى أن القصة المملة المنبتة الصلة بالموضوع لا تقنع أحداً.

وبطبيعة الحال، لا تتأثر شهرزاد بالقصتين وإنما تردد العبارة نفسها التى واجهت بها محاولة أبيها الأولى لإثنائها عن عزمها؛ حيث تقول: «لامناص من هذا الأمر». فهى تفهم المطلوب فى هذا الأمر وما يرتهن به، بينما لا يفهمه أبوها الذى لا يستطيع أن يردها عما انتوت كما لم يقدر أن يرد الملك.

لقد فهمت شهرزاد سبب جنون الملك وتبينت أهمية إصراره على محاولة إقامة علاقة مع النساء. ولو كان الملك يفتقر إلى الرحمة تماماً لما راودها الأمل فى تنفيذ خطتها. وقد راهنت بكل شىء على أن يوافق على طلبها بالسماح لها بتوديع أختها. إن الحل الذى اختارته شهرزاد يفترض أن داخل شهريار شخصية عاقلة وسليمة الذهن تحاول الخروج من الشخصية المجنونة والقاتلة. وهذه الشخصية الكامنة أنثوية الطابع أيضاً. لم تختر شهر زاد الثورة المسلحة ولا الاغتيال ولا تصفية الملك أو هزيمته بأى السبل، بل قررت أن تطلعه على تنوع وتعقد الشخصية الإنسانية سواء الذكرية أو الأنثوية بالذات. وهى بهذا تعينه على أن ينمى «الأنيما» الإيجابية التى تنقصه وأن يعوض ما فاته من تعلم بسبب غياب الحضور النسائى فى طفولته، أو وجوده بشكل سلبى. وتقوم شهرزاد بهذا العلاج عبر الكلام ـ وإن كان كلاماً لا يتبق والتوقعات فى بغداد ولا فى ڤيينا. فالطبيب هنا هو الذى يتحدث وليس المريض ويحكى قصصاً تخاطب اهتمامات المريض.

تخفى أول مجموعة حكايات تقصها شهرزاد أهداف خطتها، لكنها فى الوقت نفسه تشى بالرسالة التى تريد أن تبلغها. وتوضع هذه المجموعة فى إطار تمثله قصة التاجر الذى قتل ابن الجنى خطأ. ويدبر الجنى للانتقام من التاجر بقتله لكنه يرجئ التنفيذ عاماً حتى يتمكن التاجر من ترتيب أموره فى بلده. وعندما يعود التاجر فى نهاية العام كما وعد ليواجه مصيره يقابل ثلاثة مسافرين يشفقون عليه عندما يسمعون حكايته ويعرضون استبدال مغامراتهم الغريبة بحياته، ويقبل الجنى هذا العرض. وللقصة، حتى هذا الجزء، هدفان واضحان

أو بالتحديد هدف أخلاقى ورسالة. ويشير الهدف الأخلاقى إلى وحشية العدالة الصارمة انتقامية الطابع التى لا تأخذ الذنب الفردى فى اعتبارها. صحيح أن التاجر مسؤول عن مصرع ابن الجنى ، وإن كان ذلك خطأ، إلا أن سعى الجنى لقتله انتقاماً لابنه يبدو شديد القسوة لثلاثة من المسافرين قابلوا التاجر مصادفة وكلهم من ذوى التجربة وربما كانوا من أهل العلم أيضاً. ترى كيف سيحكم هؤلاء على قسوة قرار شهريار بعقاب نساء مملكته كما فعل؛ فهو يقتل الفتيات البريئات لا لجريمة سوى أنهن إناث.

والرسالة لا تقل أهمية عن الهدف الأخلاقى، وهى تتوازى مع الرسالة السابقة من أنه لاقيمة للحكاية المملة منقطعة الصلة بالموضوع. وتقول الرسالة الجديدة إن الحكاية الجيدة ثمن عادل ولو لجزء من حياة المرء. وعندما يوافق الملك على تأخير موت شهرزاد ليلة واحدة لكى يسمع نهاية القصة، فإنه يقبل ضمنا الصفقة نفسها التى قبل بها الجنى. فلو كانت القصص جيدة فإنه سيطلق سراح ضحيته شهرزاد ومعها بالتبعية كل فتيات المملكة. كما أنه يعلن قبوله هذا سواء عن وعى أو دون وعى. إنه مستعد لسماع الحكايات التى تعالج موضوع الجنون الحساس.

وهناك ناقد واحد على الأقل يذهب إلى أن اختيار شهرزاد هذه الحكايات يخلو من الحنكة كما أنه يؤلم الملك. لكن بتلهايم قد أثبت أن الأطفال الذين يرزحون تحت وطأة مشكلة مؤلمة كموت أحد الوالدين يفضلون الحكايات التى تتصل مباشرة بهذه المشكلة ، لا سيما عندما تشير هذه الحكايات إلى وجود سبيل لحلها بنجاح. وهذا هو بالضبط ما تفعله حكايات شهرزاد كما سنرى . كذلك ينبغى أن نذكر أن شهرزاد قد بدأت بقبول مرض الملك الذهانى ووضعت نفسها فى قبضته . ولا يحتمل أن ينظر الملك إليها على أنها مصدر تهديد لأنه قد قتل الكثير من الفتيات أمثالها فى السنوات الثلاث التى خلت .

وبعد البداية التى عالجت فيها شهرزاد مسألة حرب شهريار الظالمة للنساء، تتجه فى القصص الثلاث إلى طبيعة النساء وعلاقتها بقوتهن . وتقدم القصة التى يحكيها كل من المسافرين جزءاً من الدرس الذى تريده. ففى القصة الأولى نجد الزوجة السيئة ساحرة يدفعها الشر والغيرة إلى سحر محظية زوجها وابنه ثم تسعى للانتقام منه بخداعه حتى يقتلهما . ولا توجد امرأة أكثر شراً من هذا . ومع ذلك ، فإن امرأة أخرى وهى ابنة راعى غنم الشيخ تساعده على إفشال خطة زوجه الشريرة وإنقاذ ابنه بوضع سحرها الخير فى خدمته .

وهكذا، فهناك نوعان من النساء على الأقل ـ الخيرات والشريرات . ولكل قوة عظيمة يخشاها شهريار. وتتخذ هذه القوة هنا شكل السحر كما هى الحال فى القصص الشعبية وفى غيرها . لكن استعمالها يتوقف على الطبيعة الكامنة فى المرأة . ومن المقصود لنا ولشهريار أن ترى شهرزاد مثل ابنة راعى الغنم فى هذه الحكاية ؛ حيث إن شهرزاد وأباها يقفان من شهريار موقف البنت وأبيها من التاجر فى الحكاية . ومن المؤكد أن المقصود لنا افتراض أن شهرزاد امرأة فاضلة كتلك البنت . وحتى إذا كان شهريار يرى فى قدراتها أحيانا نوعاً من السحر ، إلا أنه ليس مدفوعاً إلى الخوف من هذه القدرات لأنها تعتزم استخدامها لمصلحته ولإحباط الشر الذى فعلته به زوجه. والرسالة التى نجدها هنا ، وتتكرر فى الحكايات التالية ، هى أن النساء يرضين تماماً بأن يقودهن الرجال فى ممارسة قوتهن طالما شعرن بالأمان والحماية . ولا منازعة هنا للفكرة الإسلامية بأن تطيع النساء الرجال، بل مجرد الإلحاح على أن تصاحب الحماية والاحترام هذه الطاعة .

وفى القصة الثانية، يتآمر أخوان شريران لقتل أخيهما الطيب الغنى وتنقذه جنية كان قد حماها من قبل وأظهر لها العطف عندما طلبت منه ذلك وهى تتخذ الشكل الإنسى . ويعاقب الأخوان بأن يمسخا كلبين

عشر سنوات ، لكن شقيقهما يغفر لهما جريمتهما. وهذا التاجر الطيب خبير بشؤون الحياة كما تشهد بذلك مساعداته المتكررة لشقيقيه ، وهو إضافة إلى ذلك قادر على إظهار العطف وإقامة علاقة حب قوية مع امرأة . وهو لا يستبعد زوجه من حياته، بل يوليها المكانة الأولى إلى حد إهمال أخويه حتى تثور غيرتهما بشكل قاتل . والمكافأة التى يتلقاها هذا الشيخ الثانى لقاء حبه لزوجه وحدبه عليها هى نجاته. فهى إذ تكشف عن قوتها الكبيرة التى كانت خافية تستخدمها لإنقاذه من الموت المحقق ونقله سريعاً بأمان إلى بيته. كذلك يذكرنا الأخوان الشريران ويذكران شهريار معنا بأن الشر المستطير لايأتى من النساء وحدهن.

وهنا رسالة أخرى أيضاً. فالأخ الطيب كان يريد أن يغفر لشقيقيه الشريرين برغم فداحة جريمتهما، بينما كانت الجنية تريد عقابهما بالموت الذى يستحقانه فعلاً وفق معايير العدالة الصارمة، برغم أنهما شقيقا زوجها. والاثنان بهذا يضلان الطريق فى اتجاهين متناقضين. أما العقاب الأكثر عدالة فهو الذى يحيق فعلاً بالأخوين الشريرين. فبما أنهما تصرفا نحو أخيهما كالكلاب مجازاً، حل بهما المسخ الفعلى فتحولا إلى كلبين لمدة عشر سنوات. وهذا عقاب أرحم من الموت لكنه يكافئ جريمتهما.

وقصة الشيخ الثالث تلمس قلب الجنون الذى يعانى منه شهريار، وهى تجبره على أن يعيش مرة أخرى فى التجربة المؤلمة التى ولدت هذا المرض. فالشيخ الثالث لا يكتشف زوجه فى السرير مع عبد أسود فحسب، بل يرى أنها تستمتع بهذا الأمر. ولكن، قبل أن يستجمع فكره ليتصرف، تحوله زوجه إلى كلب.

ومسخ الزوجة للشيخ كلباً ينجز فى الواقع ما فعلته زوجتا شهريار وشاه زمان بهما نفسياً ـ أى تحويلهما إلى ما يعد فى الإسلام أحقر المخلوقات. وهنا نجد أن أسلوب تحويل المجاز إلى واقع قد استخدم مرة أخرى لتحقيق نتائج مشابهة لما حدث فى المرة الأولى. لقد مسخ الشقيقان فى الحكاية السابقة كلبين لإجبارهما على إدراك ارتكابهما جريمة نكراء بمحاولة قتل شقيقهما. وكان ينبغى عليهما بالتأكيد أن يدركا ذلك دون مثل هذا التنبيه المدهش، ولكن «زين لهما الشيطان عملهما» كما يقول شقيقهما. وإذا كان الشيخ الثالث يعانى العقاب نفسه، فإن هذا يشير إلى أنه قد اقترف جرماً كبيراً لايدركه هو نفسه. وليس الشيخ ضحية بريئة تماماً، بصرف النظر عن شدة معاناته. وبعبارة أخرى، فليست خيانة زوجه له دون مبرر. وكما أن وضع الشيخ الثالث يقارب وضع شهريار، فلا مفر من أن ندرك تلميح شهرزاد الذكى لشهريار كى يدرك مدى مسؤوليته عن خيانة زوجه.

وتستمر أوجه الشبه بين الشيخ والملك مما يثير إيحاءات أخرى ذات وقع على نفس شهريار. فالشيخ الممسوخ كلباً يجرى إلى دكان قصاب حيث يأخذ فى التهام العظم دون تمييز. وفى دكان القصاب تشبيه ملائم للحال التى آلت إليها مملكة شهريار خلال السنوات الثلاث السابقة، لأن التهام الكلب للعظم دون تمييز كناية عن «التهام» الملك فتيات مملكته. ونجد أن ابنة القصاب، وليس القصاب نفسه، هى التى تفك سحر الضحية فى الدكان، لكنها تمضى إلى أبعد مما فعلته ابنة راعى الغنم حيث تعلم الشيخ كيف يعاقب زوجه لا بقتلها ولكن بأن يترك بها مسخاً كذلك الذى أوقعته به. فلأن الزوجة كانت متلهفة على أن تحمل فوقها ثقلاً لا يجوز لها (أى ثقل رجل غير زوجها) يحولها زوجها إلى حيوان من حيوانات الجر يحمل فوق ظهره كل من يريد الركوب دون أن تجنى متعة من ذلك. إن مبدأ الانتقام مقبول لكنه لابد أن يتناسب مع الجريمة. والشيخ الثالث سليم النفس. لذا، يجد الشكل المناسب للعقاب فى الحال، لكنه لايستطيع أن يوقعه إلا بمساعدة ابنة القصاب. وهذا يعنى أن ابنة الوزير سوف تأخذ بيد

شهريار إلى ممارسة العدالة التى كان مشهوراً بها فى السابق.

والحكاية الثالثة أقصر بكثير من الحكايتين الأخريين؛ إذ لا تستغرق فى الطول إلا جزءاً بسيطاً منهما، ولكن الجنى يعجب بها ويقبلها مساوية لهما فى القيمة. وهو محق فى هذا لأن تلك الحكاية كنز ثمين؛ حيث تلخص أفكار الحكايتين الأخريين وتحلل مرض شهريار وتلمح إلى نجاح العلاج. ومع نهاية هذه المجموعة من القصص يتحقق العلاج. فما إن يعود شهريار إلى شخصيته العادية بفضل حكايات شهرزاد إلا ويطلق، كما فعل الجنى، كل فتيات مملكته اللوائى كان يحتجزهن ويهددهن بالموت.

إطار (ألف ليلة وليلة)

فى تقديرى أن التفسير الذى طرحته فى هذا البحث لحكاية شهرزاد وشهريار يتضمن بعض الاعتبارات المهمة حول أداء هذه الحكاية لوظيفتها من حيث هى «قصة إطارية» فى (ألف ليلة وليلة). لقد وصف بعض النقاد هذه الحكاية بأنها نموذج ردىء للحكاية الإطارية؛ إذ لا تحتوى إلا راوياً واحداً فقط، كما أنها رتيبة تنقصها الروابط بين الراوى والحكاية، كتلك التى نجدها عند تشوسر وبوكاشيو. ودون توسيع لنطاق البحث، نستطيع القول إن بعض الحكايات الإطارية الجيدة التى تتضمن الخصائص المفتقدة فى حكاية شهرزاد وشهريار، نجدها فى (ألف ليلة وليلة) نفسها. ففى حكاية «حلاق بغداد» مثلاً، أو حتى فى المجموعة التى نظرنا فيها آنفاً، هناك تفاعل متعدد الجوانب بين الرواة والقصص التى يحكونها. وبمجرد أن تبدأ شهرزاد فى حكايتها، فإن شخصيات الحكاية الإطارية تختفى عن الأنظار حوالى ثلاث سنوات، ولا تظهر إلا عند النهاية السعيدة التى يختتم بها بعض مخطوطات هذا العمل.

ولا أرغب فى التعرض لأوجه النقد هذه، إلا أننى أشير إلى أنها ربما تكون أخطأت الهدف، لأن المشكلة كما أراها، تتعلق بمعايير الحكم على القصة وليس بالقصة نفسها. إن الروابط بين قصة شهزاد وشهريار والقصص التى تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالمضامين التى تظهر فيها تعود لتظهر فى سائر (الليالى) بأشكال لم يتم البحث فيها بعد بالتفصيل. وعلى سبيل المثال، نجد فى المجموعة التالية من الحكايات أنه برغم عدم وجود روابط مضمونية وثيقة لمعظم حكاياتها مع قصة شهريار وشهرزاد، كتلك التى وجدناها فى الحكايات التى تناولناها فيما سبق، فإن القصة الأخيرة منها تعيدنا إلى عالم شهريار وشهر زاد مرة أخرى إذ نواجه مرة ثانية الثالوث المعهود من الملكة الخائنة والعبد الأسود العاشق والملك الذى تلحق به تصرفات الملكة أبلغ الضرر، ونجد أيضا مملكة تتهددها الأخطار وإن بشكل مختلف كثيراً عما كان يتهدد مملكة شهريار. وبطل هذه الحكاية ملك يأتى من خارج المملكة المسحورة ويقتل العبد ويخدع الملكة الشريرة حتى تفك سحر زوجها وسحر الشعب ثم يعيد الأمن والهدوء للملكة. وباختصار، تقدم هذه الحكاية درساً آخر لشهريار يكمل دروس الحكايات السابقة، ويبدو مقصوداً لتذكير القراء بالسياق المحدد الذى ترد فيه هذه الحكايات.

وسوف أخصص دراسة أخرى للبحث فى هذه المسائل، والهدف الوحيد من إثارتها هنا هو الإشارة إلى أن الحقائق النفسية فى حكايات (ألف ليلة وليلة) تمثل الجانب الجوهرى فى جاذبية هذه الحكايات وفى الوحدة القصصية التى تنتظمها.

التحليل النفسى وألف ليلة وليلة

دراسة تمهيدية

فرج أحمد فرج*

التحليل النفسى علم حديث لحقائق قديمة :

نعم فالتحليل النفسى علم حديث، بل هو أحدث علوم الإنسان . فقد ولد على يدى مؤسسه «سيجموند فرويد» فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى ، فدرّة ما كتبه فرويد (تفسير الأحلام) قد ظهرت طبعته الأولى عام ۱۹۰۰م . ولكن هذا العلم الحديث يتصدى لفهم أقدم «الحقائق» ؛ قلب الإنسان، وتفسيرها ودراستها، أعماق نفسه، غيابات عقله .. إلخ. موضوع الدراسة إذن قديم. أما مناهجه وأدواته، طرائقه وحرفياته، مجالات تطبيقه، ووشائج صلاته بتلك الكوكبة من علوم الإنسان، فهى حديثة كل الحداثة. موضوع التحليل النفسى إذن هو «الإنسان» ، ولكن دراسة الإنسان ليست حكرا عليه وحده، فما أكثر تلك العلوم «الإنسانية» التى تتصدى لدراسة الإنسان، فها هى الفلسفة الحديثة تكاد تجعله موضوعها المفضل ، بل إن مذاهب فلسفية حديثة كالوجودية والفينومنولوجيا تبدع أشد الإبداع فى طرح قضاياه ومشاكله، كذلك هناك التحليل النفسى الوجودى ـ عند سارتر مثلا ـ والتحليل النفسى الفينومنولوجى. ولا تقتصر إسهامات الفلسفة الحديثة على هذين التيارين، بل تشمل أيضا فلسفة العلوم والمنطق ونظرية المعرفة وعلوم المناهج ـ مناهج البحث ـ بل إن فيلسوفا محترفا مثل ميرلوبونتى قد ألقى من الأضواء على موضوع الإدراك ماجاوز به ـ فى رأى كاتب هذه السطور على الأقل ـ إسهامات علماء النفس المحترفين فى هذا المجال . ثم هناك بالإضافة إلى الفلسفة ـ أم العلوم، كانت ولعلها لاتزال ـ علوم الاجتماع والأنثربولوجيا، والتاريخ والاقتصاد. ولا يجب أن ننسى إسهامات الفكر الماركسى، مهما كانت أزمته، بل قل محنة تطبيقاته فى شطر من بلدان العالم ، وهى محنة حمّل فيها هذا الفكر وزر فساد النظم واستبداد مؤسسات الحكم وتخلفها.

* أستاذ الدراسات النفسية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

ثم ، والحق يقال، ماذا عن الفنون والآداب ، بل عن الخرافة والأسطورة في مختلف صورها، أليست جميعها مقالاً فى الإنسان ـ بلغة العصر ـ إن فاته دقة العلم، فقد انطوى فى حدس أخاذ على معنى ودلالة أفصحت على نحو رمزى ـ تتباين درجات إبهامه وغموضه ـ عن فهم لأحوال الإنسان وفطنة «بحقيقته» ؛ نعم «بحقيقته» وإن أعلنتها بلغة «اللاشعور».

إذن، مقال الإنسان قديم قدم وجوده ذاته، كما هو حديث حداثة تلك المنظومة من علوم الإنسان والمجتمع، وتلك المناهج والأدوات التى اصطنعتها وطورتها تلك العلوم فأتاحت لنا قراءة فاهمة لنصوص هذا المقال. وإذا جاز لنا أن ننظر ـ فيما يرى أيضا كاتب هذه السطور ـ إلى القرن التاسع عشر بوصفه القرن الذى تحتل فيه علوم «الحياة» مكان الصدارة، فلعله يجوز لنا أن ننظر إلى القرن العشرين بوصفه القرن الذى تناضل فيه علوم الإنسان لتحقق وجودها وتقيم لنفسها استقلالها الذاتى؛ ذلك الاستقلال الذى لا يتحقق إلا بقدر ما يتحقق لها من نجاح فى اصطناع مناهجها، فى الملاحظة والتسجيل والتصنيف والتفسير والتحقق. علوم الحياة ترصد مظاهر الحياة من نمو وتكاثر وتغذية، وعلوم الإنسان ترصد مظاهر الوجود الإنسانى بما هو كذلك، أعنى بما هو أنس ومؤانسة، بما هو الوجود معاً، الوجود فى حضرة الآخرين. وهنا، كان فرويد «علامة» على هذا الميلاد الحق، ميلاد رافد من روافد علوم الإنسان؛ فها هو ذلك «الطبيب» النمساوى يبدأ «شكلا» جديداً غير مسبوق من النشاط العلمى «المنضبط» ؛ لم يعد طبيبا يفحص جسم المريض ويشخص داءه ويكتب له دواءً يعرفه هو ويختاره هو، ليتناوله مريضه. لقد استبقى فرويد من الطبيب ـ إذا جاز التعبير ـ لا علمه الطبى، وإنما منهج الباحث العالم، ومد آفاق هذا المنهج إلى عالم جديد، عالم الإنسان عندما يأنس إلى الغير فيفضى له بمكنون نفسه. لقد شرع فرويد، إذن، فى ارتياد آفاق عالم جديد؛ عالم الإنسان عندما «يتحدث» فيفضى «بالحقيقة» فى غلالة كثيفة من التخفى والتمويه. هذه الغلالة هى الإعلان مخفيا، والإخفاء معلنا. كم قاسى فرويد وكم عانى، وكم أخطأ وكم أصاب، وعارضه من عارض ووافقه من وافق، والتف حوله الكثيرون، وانفصل عنه الكثيرون أيضا، ولكن ميلاد العلم، أو قل ميلاد رافد من أخطر روافد العلم ـ علم الإنسان ـ كان قد بدأ فى التدفق نهرا موصول العطاء، دائم الفيضان. والحق أن إنجازات فرويد فى فهم الإنسان كانت هائلة. وليس أدل على ذلك من أن «عمدة» كتبه (تفسير الأحلام) قد قدم للبشرية كشفا، فلم يعد الحلم أضغاثاً تستعصى على الفهم، ولم يعد رجما بالغيب وكشفا لمغاليق المستقبل، بل أصبح «لغة» يكشف لنا بها الحالم عن «رغبته». ولعل مافعله فرويد كان شبيها بما فعله (شامبليون) بحجر رشيد؛ كشف فرويد عن لغة الحلم ـ لغة اللاشعور ـ وكشف لنا شامبليون عن لغة المصريين القدماء .

إذن، علوم الإنسان بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان، أى بما هو ذلك الذى يأنس إلى الآخرين، ويأنس الآخرون إليه، هذه العلوم وإن كانت قد اتخذت لنفسها فى بداية نشأتها من النموذج البيولوجى قدوة، إلا أنها قد شرعت تكافح من أجل استقلالها، وهاهى قد شرعت ـ منذ منتصف هذا القرن ـ فى تحقيق إنجازات لافتة فى هذا المضمار، ها هى الفلسفات الهيجلية والوجودية والفنومنولوچية، وهاهى البنيوية فى مجال علوم اللغة وفى مجال الأنثروبولوچيا ـ وبخاصة أنثروبولوچيا كلود ـ ليفى شتراوس الفرنسية ـ ها هى هذه الروافد جميعها تكاد تلتقى وتتآلف عند مؤسس المدرسة الفرنسية فى التحليل النفسى جاك لاكان Jacques Lacan، مع إسهامات فرويد الأصيلة، لتكون جميعها ملقى لتيار إنسانى جديد يسعى إلى فهم الإنسان؛ لامن حيث هو تكوين بيولوجى تحكمه الغريزة ـ فهو كذلك من حيث

هو وجـود بيـولوجى حى ـ ولكن من حـيث هو أنس ومؤانسة، من حيث هو ـ فى نهاية المطاف ـ وجود واع فى حضرة الآخرين، من حيث هو تاريخ وثقافة يتجسدان معاً فى قمة وجوهر وماهية ما هو إنسانى، أعنى اللغة. وهكذا صار الانشغال باللغة الطابع المميز للإنسانيات فى قرننا هذا، ابتداء من محاضرات فرديناند دى سوسير (١٩١٦) حتى يومنا هذا. على أن ما يعنينا هو إفـادة المدرسة «اللاكـانيـة»ـ نسبـة إلى چاك لاكـان ـ فى التحليل النفسى من اللغويات البنيوية، وإفادتها من تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة و الكلام، فاللغة نظام عقلى إنسانى له مفـرداته ونحوه، بلاغتـه وصرفـه وبنيتـه، أما الكلام فهو تطويع الفرد لهذا النظام واستخدامه إياه فى خطابه. وغنى عن البـيـان أن ليس أقـدر من التـحليل النفـسى والمشـتـغلين به من الكشف عن دور العـوامل الذاتية فى الشخصية فى تطويع اللغة ـ تحريفا وتشويها، كما فى الهفوات وزلات اللسان والقلم ـ لمقاصد الفرد. وغنى عن البيـان أيضا أن الكلام لا يكون إلامع آخر، وفى حضور آخر، فعلياً كان هذا الآخر أو متخيلا. بل إن الآخر، وإن كان حاضرا حضورا فعليا، يظل مناراً يختفى خلفه غيره، حتى إنه يقوم مقامه ويرمز له وإن أخفاه .

هكذا تتضـافر علوم الإنسـان ودراسـاته ابتـداء من مطلع القرن، وتتشابك أشد التشابك، ويبلغ هذا التشابك ذروته عند چاك لاكان. فهو وإن كان طبيبا نفسيا محترفا ـ فقد حصل عام ١٩٣٢م على درجة دكتوراه الدولة فى الطب النفسى ـ لكنه وقد صار محللا نفسيا امتدت آفاق فكره لتستلهم الفلسفة الهيجلية، وأنثروبولوچيا ليڤى شتراوس، هذا بالإضافة الى البنيوية اللغوية، لتلتحم هذه الروافد جميعها مع خبرته الإكلينكية الحرفية ـ خبرة العلاج بالتحليل النفسى ـ فنراه قد استطاع بفضل موهبة فذة أن يقدم على قراءة فرويد وعلى فهمه وتفسيره على نحو لم يسبقه إليه غيره، بل على نحو يجاوز به جمود الحرفة التقليدية وطقوس العمل اليومى الروتينى، لذلك كان عزوف غالبية معاهد التحليل النفسى عن هذا الفكر. ولاعجب فى ذلك، فعمقه وشموله بالإضافة إلى الصعوبة البالغة التى اتسمت بها كتابات «لاكان» نفسه، حالت بين الغالبيـة السـاحقـة من المشـتغلين بالتحليل النفسى وهذا التيـار الواعد الذى يفتح ـ دون غيره ـ الأبواب أمـام إمكان بناء ضـرب من الأنثـروبولوچيـا الفلسفيـة الإنسانية الشـاملة. ومع ذلك، فسنحاول فى دراساتنا ـ هذه الدراسة ومايعقبهـا من دراسـات ـ أن نستلهم بعض هذه الإنجازات فى فهم «الظاهرة الإنسانية» متجسدة فى هذا العمل الخالد (ألف ليلة وليلة)؛ فخلود هذا العمل وبقاؤه على مر العصور يجعل منه مرآة لقلب الإنسـان، أو قل لعقل الإنسان. ففى هذا العـمل، (ألف ليلة وليلة)، يحدثنا الإنسان ـ بلغة لاشعوره ـ عن هذه الدراما العـميقة؛ دراما الوجود الإنسانى، بكل ماينطوى عليه هذا الوجود من معان وصراعات ودلالات. لقد كان لـ «لاكـان» فـضل الريادة عندما بين لنا أن اللاشعـور «بنيه لغوية». ولنتحول الآن عن طرح مزيد من القضايا والتجريدات النظرية، ولنشرع فى تأمل النص ذاته، (ألف ليلة وليلة)، لنسلط عليه أضواء هذا الفهم.

١ ـ البدايات الأولى

بداية البداية :

قبل أن نلتـقى بـ (الليـالى)وبأبطالهـا، وقبل أن نواصـل الإنصـات إلى شـهـرزاد ونقـع فى شبـاك سـحرها الأخـاذ، تقـع أحـداث تمهـد للأمـر وتعـد له العـدة. أول هـذه الأحـداث هى «حـكاية الملك شـهـريار وأخيـه الملك شـاه زمـان». وتبـدأ الحكاية بالإشـارة إلى الماضـى، «ما مضى من الزمـان وسـالف العـصـر والأوان». تبـدأ الحكـاية بالرجـوع إلى تاريخ مـضى، إلى خبـرات وتجـارب سـابقـة، إلى أحـداث وإن كانت قد مضت فقد استبقتها الذاكرة، ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة معا. وبالذاكرة، وباللغة، يتمايز الإنسان

عما دونه من الحيوان، فالغائب حاضر والماضى ماثل. ودون الذاكرة ما كان الإنسان قادراً على استبقاء ماضيه ودون اللغة ما كان قادرا على تكوين جماعة. فما تقوم الجماعة إلابتواصل أفرادها، ولا تواصل دون لغة. تبدأ الحكاية، بل الحياة كلها والنشاط الإنسانى العاقل كله، باستعادة الماضى، وبمثوله فى الحاضر، وتبادله ـ باللغة ـ تراثا، ذكريات، شرائع وقانوناً ثقافياً. «حكاية الأخوين» لا تبدأ بذكرهما مباشرة، وإنما تمتد إلى ماضيهما وأصل وجودهما، إلى الأب «الملك»، والملك هنا رمز يجسد جوهر الإنسان بما هو كذلك، يجسد السلطة ويجسد أيضا توأمها وظلها، بل لعله جوهرها وأصل وجودها. يجسد السلطة بما هى حكم وشريعة، بما هى قانون ثقافى هو جوهر عالم الإنسان، على عكس القانون «الطبيعى» بما هو جوهر عالم الحيوان. الملك، والد الملكين، يحكم بما هو صاحب الشريعة وحاملها والمتحدث باسمها، ولاتزال محاكم إنجلترا حتى اليوم تصدر أحكامها باسم الملك. وملكنا هذا كان ملكا من من ملوك «ساسان» بجزائر الهند والصين، هو ملك لمملكة متخيلة، له سلطة هى سلطة الأب، فالأب هو الملك فى مملكته الصغيرة. وسلطة الملك تشمل البشر والأشياء، الأرض والثروة والمقتنيات والنفائس. وهكذا تبدأ الحكايات، كل الحكايات، بالماضى؛ ماضى الجماعة الفعلى أى التاريخ الماضى، وماضى الفرد النفسى، أى التاريخ النفسى الداخلى. ويتخلق هذا الماضى دوما ويتشكل من خلال قانون الأب وشريعته، وتنحدر السلطة من الأب إلى الأبناء ـ الذكور ـ مادام العصر عصر السلطة الأبوية والذكرية. لذلك، لم يكن عبثا أن يكون الكبير ـ شهريار ـ أفرس من الصغير ـ شاه زمان ـ، ولذلك أيضا نوهت الحكاية بعدل كل منهما فى رعيته مدة عشرين سنة (خمس قرن). ويظل الملكان على هذه الحال حتى يشتاق كبيرهما إلى صغيرهما فيرسل وزيره فى طلبه، ويلبى الصغير «أمر» الكبير بالسمع والطاعة ـ فالكبير بديل الأب والقائم مقامه ـ ويخرج للسفر بعد أن يقيم وزيره حاكماً على بلاده؛ مرة أخرى السلطة الذكرية المطلقة. وتمضى الحكاية فتقول :

«فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها فى قصره [ترى ما هذه الحاجة وإلام ترمز؟].... فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش».

هذا هو الموقف المحورى ـ أو «العقدة» إذا جاز التعبير ـ الذى يدور حوله غالبية «حكايات» (ألف ليلة وليلة)، بل الحكايات بعامة فى كل زمان ومكان مابقى للإنسان فى هذا العالم وجود سلطة ذكرية أبوية ـ فقد نشأت مع اكتشاف الأبوة ـ ينازعها نقيض لها، يتجسد فى تمرد المرأة، أو قل ـ بلغة الذكر ومن خلال وجهة نظره هو ـ خيانتها أو قل إرادتها. ولنحاول أن نزيد الأمر وضوحا. إن تحقيق هذا الأمر لا يكون إلا بقدر فهمنا للإنسان ـ مرة أخرى ـ بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان ... أنس ومؤانسة، وجود بالقوة لا يتحقق بالفعل إلا فى حضرة الآخر، التقاءً به وأنساً إليه وصراعا معه أيضا. هذا هو جدل العبد والسيد الشهير، الذى أوضح لنا هيجل معالمه فى أروع أعماله وأخلدها (فنومنولوجيا الروح)، وقد طرحه فى علاقة الرجل بالرجل، ومدَّ لنا ماركس آفاقه فى علاقة العامل بصاحب رأس المال. ويفتح لنا التحليل النفسى، وبخاصة إسهامات جاك لاكان، آفاقا جديدة له، نصوغ من خلالها جدل الرجل والمرأة. ترى ما هذا «الجدل» ؟ هو جدل بحق تلتقى فيه «الطبيعة» بالشريعة، يلتقى فيه الحيوانى ـ أو قل «الجسدى» ـ بالإنسانى، يلتقى فيه اشتهاء الأنثى للذكر

واشتهاء الذكر للأنثى بنقيض آخر هو البعد الإنسانى، بعد الإرادة الحرة التى لم تعد تمتثل لطبيعة ثابتة، كما هو الشأن فى عالم الحيوان ، بل لابد لها من «شريعة» أى قاعدة أو قانون يكون بمثابة الحاكم والموجّه لهذا الاشتهاء ـ الجسدى ـ المتبادل، هذا «الموجه» أو القانون أو ـ بعبارة لاكان ـ هذه «الشريعة» (LOI) هى البديل البشرى للقانون الطبيعى، قانون الغريزية الفطرية والتكوينات البيولوجية والإفرازات الهرمونية، هذا القانون أو هذه «الشريعة» تكوين تاريخى. وإذا كان «القانون الثقافى» الحاكم منذ بداية التاريخ المكتوب ـ فى الغالب ـ هو القانون الذكرى، ذلك القانون «التاريخى» الذى يفرضه المجتمع الذكرى وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة، هو القانون الذى يسيطر به الرجل على المرأة؛ هو سيدها وهى «الأمة» أو «الجارية». ولعل تطور أدوات الإنتاج وميلاد الملكية الخاصة والانتقال من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد التبادل بفضل ظهور الفائض ... لعل هذه الأمور جميعها مجتمعة، هى التى مهدت لميلاد شكل إنسانى نوعى من صراع البقاء الذى يخضع له عالم الحيوان، أعنى جدل العبد والسيد الشهير الذى كشف لنا عنه هيجل، وهو الجدل الذى يكشف عن ماهية الوعى الذاتى Self - consciousness الخاص بالإنسان وحده دون بقية الكائنات الحية. هذا الوعى الذاتى لا يتحقق إلا فى وجود الآخر فلا يتحقق للإنسان هذا الوعى بذاته إلا فى حضور آخر ينتزع منه الاعتراف له بحق الحياة، حق السيادة، وذلك فى صراع حتى الموت (وهل ننسى قابيل وهابيل؟). وإذا كان هيجل قد عرفنا بجدل العبد والسيد فقد عرفنا به فى علاقة الرجل بالرجل، وإذا كان ماركس قد مدّ آفاقه الى مجال الإنتاج وعالم الملاك والأجراء، فقد أتاح لنا التحليل النفسى، والإسهامات «اللاكانية»، أن نتبين هذا الجدل ـ على مستوى الفرد والتاريخ الفردى وعلى مستوى تاريخ النوع البشرى كله ـ فى علاقة الرجل والمرأة. فإذا كانت الحقيقة البيولوجية أن الرجل والمرأة يرغبان كل منهما فى الآخر على قدم المساواة، فإن هذه الحقيقة البيولوجية لم تعد توفر «شكلا» مقننا وثابتا لهذا اللقاء ـ كما هو الشأن مثلا فى عالم الحشرات، النمل والنحل على سبيل المثال ـ شكل هذا اللقاء أو قل أشكال هذا اللقاء ينظمها قانون ثقافى تاريخى. وإذا كان الشكل المعاصر لهذا القانون هو الشكل الذكرى الأبوى، فقد عرف الماضى السحيق قانونا آخر هو قانون الأم؛ أى سلطة المرأة الأم. وتحفظ لنا الوثنيات والأساطير ـ وعصر الكاهنات العرافات ـ آثارا دالة على قانون آخر، وشريعة مغايرة كانت السلطة فيها سلطة المرأة الأم ـ هذا عصر النسب للأم. وما قولنا فى العربية «صلة رحم» تعبيراً عن قرابة الدم إلا أثر باقٍ يؤكد ذلك ويقيم البرهان عليه؛ فالرحم للمرأة دون الرجل. ومانسب المرء، رجلا كان أو امرأة، إلى الأم دون الأب فى أعمال السحر وطقوس الخرافة إلا دليل باق لهذا القانون القديم وهذه الشريعة «البائدة». لكن هذه الشريعة وإن بادت واندثرت فى واقع الحياة اليومية فى صورها المشروعة، بقيت فى لاشعور الفرد ولاشعور الجماعة، فى الأسطورة والحكاية الشعبية، وفى صور حية نراها فى كل بقاع العالم تمردا وخرقا للقانون وخروجا عليه.

جدل العبد والسيد، إذن، ليس قاصرا على عالم الرجال، بل لعل أخطر ساحاته عالم «الجنس»؛ عالم الحياة كلها. فما الحياة إلا رجل وامرأة. عصرنا إذن، وحياتنا اليومية، وشرائعنا ـ على امتداد الأرض كلها أو جلها ـ تعقد لواء السيادة للرجال؛ فالرجل هو السيد والمرأة هى العبد، أو قل هى الأمة أو الجارية، وهل ننسى أن (ألف ليلة وليلة) تستخدم لفظ «الجارية» إشارة إلى المرأة بإطلاق. علاقة الرجل والمرأة، إذن، علاقة جدلية بعدها الطبيعى الاشتهاء المتبادل، وهو بعد الالتقاء دون تمايز ـ إذا جاز هذا التعبير ـ وبعدها الآخر البشرى التاريخى التشريعى، الواعى، هو بعد الصراع، صراع

الإرادات. فلا يملك البعد الطبيعي قاعدة أو شروطا لهذا الالتقاء. في عصر «الأمومة ـ عصر الماترياركية» كان القانون قانون المرأة، وفي عصرنا هذا ؛ عصر الباترياركية ـ الأبوة ـ القانون هو قانون الأب .

ونعود إلى النص: يفرض الملك ـ شاه زمان ـ قانونه، فيكون السيد وتكون الزوجة ـ التي لا يشار إليها باسم، ولا بمكانة، فلا يذكر أنها الملكة مثلا ـ هي كيان غفل تخضع لإرادة الملك، وعندما «يتركها» مطيعا في ذلك أمر أخيه الأكبر ـ بديل الأب ـ تتحلل المرأة الأمة أو الجارية من سلطته، لتفرض سلطتها هي، أعني إرادتها، تتحول إلى «سيدة» وتتخذ لنفسها «عبدا»، وهكذا نجدها وقد تبادلت المواقع مع «السيد» ؛ مواقع السلطة . كانت في حضور «الملك» عبدا وكان الملك سيدا، وعند غيابه ؛ أثناء سفره وفي الليل، وعالم الليل هو عالم الحلم، عالم الرغبات الخفية وقد أفلتت من قبضة النهار، قبضة الواقع وقبضة السلطة. العبد الأسود وقد احتل فراش الزوجية هو الوجه الآخر لصورة الرجل، كانت المرأة أمة للسيد ثم صار السيد عبدا وصارت المرأة سيدا للعبد. أليس هذا هو الجدل الهيجلي الشهير، صار السيد عبداً للعبد، وصار العبد سيداً للسيد .

فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يفرضان على المرأة ـ الجارية الأمة ـ أن تصير عبدا ويتيحان للرجل أن يصير سيدا، فإن عالم الليل، عالم الحلم والحكاية، يقلب الوضع ويفسح لحلم المرأة مكانا... لكن عين السيد لاتغفل ويكون الانتقام... قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل وانتقام الرجل من المرأة، هذه هي أولى بدايات (ألف ليلة وليلة).

٢ ـ وننتقل إلى الواقعة الثانية:

كشفت لنا الواقعة الأولى، واقعة الأخ الأصغر ـ شاه زمان ـ جدلا ثرياً في علاقة الرجل بالمرأة، جدلاً يدور حول محورين: أولهما المحور الطبيعي، رغبة الذكر في الأنثى ورغبة الأنثى في الذكر، أما ثانيهما فهو المحور التاريخي التشريعي، وهو محور الصراع، صراع الإرادات الذي يعكس قانونا ثقافيا عتيقا دارسا ـ قانون المرأة وحق الأم ـ وقانونا ثقافيا سائدا هو قانون «الأب» ؛ سيطرة الرجل وتمرد المرأة، وعقاب الرجل للمرأة. كل ذلك يدور على مستوى متخيل نجد فيه هذه الصراعات متنفسا ونجد فيه أداة للسيطرة والتحكم وإعادة البناء. ولنوضح ذلك مستشهدين بالواقعة الثانية.

لقد وجد الأخ الأصغر زوجه ـ أمته وجاريته ـ بين ذراعي عبد أسود ـ وتأكيد السواد تعبير رمزي عن العبودية ووضاعة المكانة، عبد يباع ويشترى ـ وفي فراشه، ونجد هذا الأخ يواجه هذا الموقف مواجهة انتقامية عقابية ثأرية.

ومع ذلك، يلفت النظر بقاء الواقعة الثانية، زوج الأخ الأكبر ـ بديل الأب كما قلنا ـ لا تكرر فحسب ما فعلته زوج الأخ الأصغر، بل تتجاوزه وتزيد عليه، لا «تغدر» في الخفاء، بل خارج القصر وحجراته المغلقة، في ساحته وبستانه وبين عشرين جارية وعشرين عبداً ... ثم هي تصيح قائلة: «يامسعود» فيلبي النداء عبد أسود يعانقها وتعانقه وكذلك يفعل باقي العبيد والجواري. ويقول لنا النص : «ولم يزالوا في عبث وفجور حتى ولى النهار».

برغم العقاب في الواقعة الأولى، نجد التمرد في الواقعة الثانية صارخا، متمثلاً في جنس جماعي علني وفي وضح النهار ... أي تمرد وثورة وتحد، أي قلب شامل كامل للأوضاع. فكما يتخذ له الملك في العصر الوسيط جواري ومحظيات، وكما ينغمس في الشهوات والمجون دون رادع، نجد «امرأة أخيه» تسلك مسلك الرجال، بل إنها تجاوزه في «استعراضية» علنية جماعية فيها من التمرد والتحدي والتشفي ما فيها. والجدير بالذكر أن نص الحكاية يكرر لنا هذا المشهد العلني

الجماعي مرتين: المرة الأولى على مرأى ومشهد من الأخ الأصغر وحده، والمرة الثانية على مرأى ومشهد من الأخ والزوج أيضا، ويقول النص: «واستمروا كذلك إلى العصر...». وهكذا يتصاعد على نحو صارخ ـ ومجافٍ للواقع والمنطق ـ تصوير الجنون الشبقي والانفلات الجنسي للمرأة ... إنها صورة يجمح فيها الخيال؛ بل إن الخيال هنا يتجاوز حدود المتخيل imaginaire إلى حدود الفانتازيا Phantasmatiques، هذا الجموح الذى يتردى فيه الخيال لا أقول الطفلى بل البدائي الذى لا يعرف التزاما بمنطق ولا خضوعا لواقع .. هذا الانغماس فى شبق يستغرق النهار كله، إنما هو انبعاث لأعمق ما فى اللاشعور من تخييلات تتعلق بقدرات المرأة المطلقة التى لا تعرف قيودا ولا تعرف حدودا.

نحن هنا أمام إلهة جنس، ربة خصوبة لاحدود لشبقها. لذلك نستطيع أن نفهم استجابة شهريار الغريبة، فهو لا يسلك مسلك أخيه، لا يؤدب ولا يعاقب ولا يثأر أو ينتقم، إنه يستسلم ويعتزل السلطة والملك ويعلن العجز الشامل والقهر الكامل، ونجده يقول فى النص لأخيه :

ـ « قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثل ما جرى لنا أو لا فيكون مماتنا خير من حياتنا».

هكذا نجد فى هذه الواقعة الثانية اكتمال التمرد، وتحقيق الانقلاب الكامل فى مقاليد السلطة. إننا أمام ضرب من ضروب التنازل الرمزى ـ بل الفعلى ـ عن العرش، مما يكشف عن وحدة السلطة وترابط عناصرها؛ سلطة الملك سلطة شاملة تحيط بالأفراد والممتلكات وتحتل فيها المرأة ـ والسلطة عليها ـ مكانا مركزيا . والحق أن المرأة هى مركز الوجود، هى الحياة؛ والسيطرة عليها هى السبيل إلى السيطرة على الحياة.

ما بين المشهد الأول والمشهد الثانى يتفاقم الموقف ؛ موقف المرأة من الرجل والرجل من المرأة، ويكون تبادل مواقع السيادة والعبودية. ولننتقل إلى المشهد الثالث.

٣ ـ الواقعة الثالثة

« وكيد النسا غلب كيد الرجال» .

يواصل الملكان ـ الأصغر والأكبر ، أو قل السلطة الذكرية ـ تراجعهما وانسحابهما، وهذا الهروب الانسحابى فيما نرى هو الاستجابة المباشرة للصدمة، صدمة فقدان السلطة .. ويكون السفر أياما وليالى حتى يصلا إلى شجرة فى وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح ، فيشربان من تلك العين ويجلسان طلباً للراحة.. وتبدأ وقائع المشهد الثالث ... «إذ هما بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد ذلك المرج»، وينجلى هذا العمود الأسود عن «جنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، وبداخل الصندوق علبة وبداخل العلبة صبية..» . الجنى هنا رمز للقدرة الخارقة ؛ قدرة الرغبة عندما يحققها وقدرة العقاب عندما يبطش، هو إسقاط للجانب السحرى من الرغبة الخفية، وهو قد استطاع أن يخطف الصبية ــ الغراء البهية كأنها الشمس ــ بل أن يخطفها فى ليلة عرسها ، والمعنى الرمزى هنا لعناصر الموقف جميعها كما يلى :

١ـ تضخيم القدرة أو السلطة الذكرية على نحو سحرى خرافى أسطورى ، الجنى هو الرجل وقد صار لخياله قدرة لا حدود لها دفعا لمشاعر عجز ودونية لا حدود لها أمام كيد المرأة .

٢ـ أما كون هذا الخطف يتم ليلة عرسها فالدلالة الجنسية واضحة وضوحا تاماً ، لقد تحول الرجل من «زوج» بشرى يتخذ من المرأة له زوجاً فى علاقة تكافؤ وتراض إلى قوة سحرية لجبروتها تحقيقا للقهر الجنسى .

٣ ـ إمعانا فى السيطرة، فإن الجنى(السلطة الذكرية السحرية) يتخذ سلسلة من الإجراءات كما يلى :

١ـ يضع العروس المخطوفة فى علبة [زنزانة].

٢ـ يضع العلبة فى صندوق [الزنزانة داخل سجن].

٣ ـ يضع على الصندوق سبعة أقفال [إجراءات حبس مشددة] .

٤ـ ثم أخيرا نراه يحفظ الصندوق فى «قاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج» .

وهكذا نجد الفنتازيا سلاحا سحريا يلجأ إليه اللاشعور حماية للسلطة الذكرية (سلطة السيد على العبد أو قل الجارية الأمة) .

وبرغم كل ما فعله الجنى ، فإننا نجد فى أعماقه طفلا وإن تخفى فى إهاب جنى ، فهو ما إن يخرج بها ويحررها حتى يعلن لها كما فى النص عن حقيقة رغبته: «أريد أن أنام قليلا .. ثم إن الجنى وضع رأسه على ركبتها ونام» . وبرغم أن وصف النص لحجم الجنى يجعل من المستحيل أن تصلح ركبتها وسادة أو تتحمل أو تتسع لرأس جنى بهذا الحجم الذى وصف به، إلا أن طبيعة اللاشعور لاتحفل بالمتناقضات بل تتسع لها جميعا، فتتعايش كلها فى أعماقه، هو ـ الجنى ـ ضخم من حيث ما تعبر عنه الضخامة، بما هى دفاع ضد العجز والضآلة. ومع ذلك، هاهو يكشف عن وجهه الطفلى فيتوسد ركبتها ويستغرق فى النوم أشبه برضيع .

وتنقلب الصور من نقيض إلى نقيض، فها هى «الأسيرة» حبيسة أعماق البحار تكشف لنا عن وجه آخر، ترفع رأس الجنى من فوق ركبتها وتضعها على الأرض وتنتصب واقفة وتطلب من «الملكين السابقين» أن ينزلا ولا يخافا من العفريت.. وينخرط النص فى وصف مافعلته الصبية بالرجلين.. تهديد بتنبيه العفريت إذا لم يمتثلا لأمرها.. ويكون «اغتصاب». نعم، فهى بالفعل تغتصبهما تحت التهديد بالقتل؛ فما لتنبيه العفريت من نتيجة إلا أن يقتلهما .

ولا تقف الصبية عند حد إلزامهما ـ بالتهديد ـ بمضاجعتها ، بل هى أيضا تخرج من جيبها كيسا وتخرج من الكيس عقدا به خمسمائة وسبعون خاتما ، وتطلب منهما خاتميهما . بنوع من تعبير رمزى عن أسرهما أو قل سبيهما واغتصابهما. وهكذا ، بقدر ما تنطوى عليه صورة الجنى من مقدرة خارقة ، تكون صورة الصبية أمعن فى القدرة على التحدى والاندفاع بثورة التمرد إلى أقصى آفاقها .

فها هى برغم الأسر والقيد تحول مئات ومئات من الرجال إلى سبايا ملك يمينها ورهن إشارتها. ولقد تحول العفريت من خطر يهددها إلى خطر تهدد هى به الرجال. وهذه القدرة الشبقية وهذا الجنون الشبقى Nym-phomania يضعاننا أمام بنية اللاشعور ، أمام ضروب من الفانتازيا البدائية الوحشية التى تهدر المنطق وتضرب بالواقع ومقتضياته عرض الحائط . إننا أمام لوحة لصراع وحشى بين قانونين ، قانون الأم ، أو قل حق المرأة فى انطلاق شبقى بلاحدود أو قيود ، ذلك القانون البائد ، وقانون آخر قائم؛ قانون الأب وسلطة الرجل .

وإذا نحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا ـ بلغة التحليل النفسى ـ أمام علاقة اضطهادية Paranoid، القيد فالتمرد فالعقاب ... أو قل بلغة هيجلية أمام جدل العبد والسيد ، وقد أفصح هذا الجدل عن نفسه فى علاقة المرأة بالرجل وقد صار سيداً والمرأة وقد أضحت أمة أو عبدة ، وإذا هى تتمرد وتندفع ـ من خلال فانتازيا اللاشعور ـ إلى قلب العلاقة فتحتل موقع السيادة ويلقى بالرجل فى تصاعد لا يرحم فى أسر العبودية ، وهكذا يصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» .

وتبدأ حكاية شهريار

بعد هذا التصاعد فى العلاقة الاضطهادية ، وبعد تلقى شهريار «الملك» هذه الصدمات الثلاث: خيانة

زوج الأخ ، ثم خيانة زوجه هو على نحو أمعن فى التمرد والتحدى ، ثم أخيرا هزيمة الجنى ـ الذى يجسد على نحو سحرى شخصى شهريار نفسه ـ تلك الهزيمة التى تتجاوز كل حد أو قيد، بعد هذه الصدمات الثلاث يستجمع شهريار شتات نفسه ، وتتفجر لديه الرغبة الطاغية فى الانتقام العشوائى . وفى كلمات قليلة يحدثنا النص عن انقلاب مفاجئ فى شخصية شهريار، فبدلاً من مواصلة الفرار والاستسلام الكامل للهزيمة والاعتراف بالعجز أمام «كيد النسا»، نراه يستجمع قواه ، ويعود إلى مدينته ، ويدخل قصره ويرمى عنق زوجه وكذلك أعناق العبيد والجوارى ، ثم هو بعد صار «كلما تزوج بكرا يدخل عليها ويقتلها فى ليلتها.. ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات » .

هذا التحول أو الانقلاب يكمل حلقة الاضطهاد البارانوى Paranoid persecution ؛ فالملك هنا يكشف عن وجه سادى Sadistic شديد السادية. ليس ذلك فقط فهذه السادية ـ ما دام هناك قتل ـ تنصب على الزوجة التى يأخذها بكرا، أى أنه ـ وقد تأكد أن أحدا قبله لم يمسسها ـ لا يدع مجالاً للصدفة أمامها كى تفعل به ما فعلته النساء السابقات : زوج أخيه ثم زوجه ثم مافعلته الصبية بالجنى . ويظل الملك أسير هذا «الفعل القهرى» Compulsive act، على نحو ما نجده لدى المرضى الحوازيين فى أفعال الاغتسال أو التنظيم القهرى. ألا يذكرنا ذلك بالمثل الشعبى الدارج : «يتغدى بيها قبل ما تتعشى بيه» ؟ لكن هذه العلاقة حلقة مرضية مفرغة، بل حلقة جهنمية لاخلاص منها، وهذا هو لب العلاقة الاضطهادية وجوهرها.

لقد أراد شهريار ـ صاحب السلطة وحامل الشريعة والقانون أن يكون أكثر تفوقا على الجنى، أن ينجح فيما فشل الجنى فيه .

وجدير بالذكر أن هذه المذبحة استمرت ثلاث سنوات (١٠٩٥ يوماً بالتمام والكمال، «١٠٩٥ ضحية) .

هذا هو جنون السلطة ، أو جموحها عندما تفقد القدرة على التعامل مع الواقع، لذلك يحدثنا النص فيقول : «.... فضج الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج» . هذا التعبير الرمزى البارع عن إسراف فى الفانتازيا حتى أصبح مجافيا للواقع وحتى اقتضى الأمر تدخلا من نوع ما.

فما كان من الممكن مواصلة الحياة على هذا النحو ووفق هذا النمط من جنون الاضطهاد .. جموح السلطة الذكرية أمر لا يسمح به الوجود ذاته ولا تطيقه الحياة. لذلك، لابد من الخروج من هذه المحنة، وهذا هو دور الخيال بما هو طاقة إبداعية خلاقة. إن شهريار فى حاجة إلى خلاص من هذه المحنة ، فى حاجة إلى مرآة يرى فيها لنفسه وجها آخر ؛ وجها يحفظ الحياة ويقبل عليها بعد أن نضب معين الوجود ، فقد «ضج الناس وهربوا ببناتهم...» ، وكيف تكون الحياة لرجل دون شقه الآخر... دون نصفه الحلو كما يقول العامة ... لابد من استعادة هذا النصف حفاظاً على حياته هو ذاته وإنقاذاً لوجوده هو نفسه .

طريق الخلاص

استحكمت حلقات الأزمة ـ النفسية الداخلية ـ سنوات ثلاثاً حتى استحال التعايش بها مع الواقع ، ونجد بداية الانفراج عندما يأمر الملك وزيره أن يأتيه ببنت ـ نلاحظ أن النص يذكر كلمة «بنت» لا زوج ولا ملكة، مجرد بنت ، أنثى بلا اسم ولا هوية ـ ولا يجد له الوزير بنتا فيتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك .

وإذا كنا نجد فى الحكايات الشعبية العربية الوزير بجوار الملك ، ونجد أن هذا الوزير فى غالب الأحوال أكبر سنا وأكثر حكمة وحنكة وأعمق فطنة وخبرة ، فإننا

نجد، من ناحية أخرى ، أن الملك غالبا ما يكون الأكثر شبابا ، والأقل حكمة والأشد اندفاعا وجموحا . لذلك نرى أن الملك أقرب إلى صورة السلطة الغاشمة ، إلى استبداد الرغبة وجموحها وتغاضيها عن حقوق الغير . أما الوزير فهو صورة «أبوية» أكثر وداعة .. إنه بمثابة «أنا أعلى Super-Ego» داخلى، ضمير ما يعدل من غلواء السلطة ونزقها واندفاعها فى طريق البطش . بداية الانفراج ، إذن، فى الاستعانة بالوزير ... الناصح والمشير.

والجدير بالذكر أن الوزير لا يجد من يفضى إليه بهمه إلا كبرى بناته ، شهر زاد . الوزير الأب يلتمس العون لدى ابنته التى تجمع بالإضافة إلى جمالها وبهائها أنها «قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم» ، ويقول لنا النص : «.. قيل إنها جمعت ألف كتاب» .

وهكذا نجد أنفسنا أمام نمط جديد وفريد من «النساء». لم يعد الأمر مجرد «بنت» تطفئ شبقا وتشبع شهوة ، شهرزاد نموذج آخر .. نموذج «مثالى» لنمط فريد من «النساء» . وإذا كان الوزير هو «الأب» الطيب فإن الابنة الكبرى، وعلى النحو الذى توصف به شهر زاد، هى بديل رمزى يقوم مقام الأم الطيبة ، هى وسط بين الأخت والأم ولكنها كما قلنا نمط فريد ... نمط يمتلك «المعرفة» ، وهذه «المعرفة» هى ما ستفتح أمام الملك المريض ، أو بعبارة أخرى أمام السلطة الغاشمة ، باباً للشفاء والفهم . والحق أن مرض الإنسان بما هو إنسان يكون فى سوء الفهم كما شفاؤه بما هو إنسان يكون فى حسن الفهم .. لذلك أيضا نجد الوزير قد وضع ثقته فى هذه الابنة «الفاهمة» وبثها همومه وشكاواه ، وكان عندها الحل ، وهاهى تقول لأبيه: «بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين». هاهى إذن شهرزاد تتأهب لكى تكون «شق» شهريار ـ وفيما بين الاسمين من تطابق فى النصف الأول البرهان ـ لتكون شقه العاقل ليروِّض الشق الغاشم .

شهر زاد ، إذن ، صورة مزيجة هى الأم ـ الأخت ـ الشق (النرجسى ولكنه أيضا شق فاهم واع) ـ هى إذا جاز الاستعارة من تعبير العامة نصفه الحلو ونصفه العاقل أيضا .

شهرزاد ، إذن ، تقبل التحدى بل تسعى إليه وتطلبه وتخاطر ـ كما يخاطر السيد وكل سيد ينشد السيادة ، بالدخول فى صراع حتى الموت من أجل الاعتراف . هى تطلب من أبيها أن يتيح لها هذه المخاطرة «فإما أن تعيش أو أن تكون فداء لبنات المسلمين» .

لهذا كله نرى أن شهر زاد صورة أم عارفة بالإضافة إلى كونها أماً طيبة، ولعل طيبتها فى معرفتها. لذلك تنذر نفسها لهدف ومبدأ، وهى تنبثق من أعمال اللاشعور ـ الجمعى والفردى ـ صورة تقدم النجدة وتتيح الخلاص من براثن صورة أخرى هى صورة الأنثى «الكيادة» المتمردة على خضوعها لقانون الأب، ذلك القانون الذى يرى فى المرأة أمة وجارية، ذلك القانون الذى ينعكس الإصرار عليه من جانب السلطة الذكرية، والرفض له والتمرد عليه من جانب النماذج الأنثوية. ويتمخض هذا الصراع عن تلك الحلقة الجهنمية المفرغة التى لاخلاص منها: اضطهاد من جانب الرجل وتمرد من جانب المرأة فانتقام من جانب الرجل.. وهكذا دواليك دون توقف. لذلك استدعى اللاشعور صورة شهرزاد، صورة أنثوية للأم الطيبة وصورة نرجسية للشق الأنثوى من الذات الذكرية التى تعيش فجر طفولتها؛ حالة امتزاج نرجسى مرآوى بصورة الأم، فى شهرزاد ضياع شهريار وفيها أيضا وجوده وانبعاثه، عبر سلسلة من المعاناة والشقاء تتمايز فيها صورة الذات عن صورة الآخر... ولكن تفصيل ذلك يدخلنا فى قضايا نظرية وحرفية لا تتسع هذه السطور لها .

على أننا نرى أن شهرزاد إذ تقحم نفسها داخل حلقة جدل العبد والسيد، تلك الحلقة الجهنمية المميتة، فإنها لا تلبث بحدس المرأة الأم، حدس الأنثى الخالدة،

أن تنتقل بهذا الجدل العبثى إلى جدل الأم والابن، لينتهى الأمر بها ـ عبر رحلة علاج أو قل تعليم وتنوير أو قل أمومة حانية صادقة ـ إلى جدل صحى، فى نهاية الليالى الألف. جدل الرجل والمرأة، جدل الزوج والزوجة، جدل الإنسان وقد تجاوز أسر النرجسية وما تؤدى إليه من علاقات اضطهادية متبادلة .

ويطرح الأب الحانى على الابنة تحذيره

ولكن الأب تأخذه الشفقة بابنته ويخشى عليها بطش السلطة الذكرية الجائرة ويسوق إليها تحذيره وخشيته على هيئة حكاية : حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع وهى حكاية « تاجر كانت له أموال ومواشى، وكانت له زوجة وأولاد، وكان الله تعالى قد أعطاه معرفة ألسن الحيوانات والطير» . ويواصل النص سرد وقائع الحكاية وكيف أن التاجر استمع إلى حوار بين حمار له وثور، وكيف وجد الثور مكان الحمار أحسن حالا من مكانه وعمل الحمار أكثر راحة من عمله. وسمع التاجر شكوى الثور للحمار فينصح الحمار الثور بما يشبه التمرد أو الإضراب عن العمل أو قل التمارض التماسا للراحة، فيقرر التاجر عقاب الحمار على ذلك فيفرض عليه أداء ما كان يقوم به الثور من أعمال شاقة، ويشقى الحمار بذلك أشد الشقاء يومين متعاقبين ويخلد الثور إلى الراحة، ويندم الحمار على ما أوقع نفسه فيه من عنت، كما يسعد الثور بالراحة، ويقدح الحمار زناد فكره ويعلن للثور أنه سمع صاحبهما يقول : «إن لم يقم الثور من موضعه فادفعوا به إلى الجزار ليذبحه » .

ويرجع الثور عن تمرده ويعود للعمل ويراه التاجر وزوجه وقد أظهر الثور لصاحبه أقصى مظاهر النشاط والعافية فيضحك التاجر حتى يستلقى على قفاه وتريد الزوجة أن تعرف سبب ضحكه ويقول الزوج لها: «شىء رأيته وسمعته ولا أقدر أن أبوح به فأموت. ولكن الزوجة لا تأبه بذلك وتلح فى معرفة سبب ضحك زوجها حتى «ولو كنت تموت»، وتواصل الزوجة اللحوح إلحاحها إلى أن تغلّبت عليه... ويقول لنا النص:

«وأحضر أولاده وأرسل لإحضار القاضى والشهود، وأراد أن يوصى ثم يبوح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة ولأنها بنت عمه وأم أولاده» .

وللحكاية بقية نعود إليها بعد أن نطرح رؤيتنا لما سبق روايته منها، وهى فيما نرى تستلهم التحليل النفسى بعامة وأطره «اللاكانية» المعاصرة بخاصة.

هذه حكاية رمزية تقدم صورة ذكرية وأخرى أنثوية، لكنها لا تطرح هاتين الصورتين على نحو معلن سافر صريح... الصورة الذكرية تتسم بـ «المعرفة» ؛ فالرجل يعرف لغة الحيوانات ولغة الطيور، وهذه المعرفة عطاء من الله خص به الرجل وحده والبوح به للزوجة ـ للمرأة ـ جزاؤه الموت. وهكذا تعلن الحكاية التى يرويها الأب لابنته أن الله خص الرجل بمعرفة وقدرة لو باح بها للمرأة وشاركته فيها لكان الموت جزاؤه. ولكن ما معنى هذه المعرفة؟ معناها مستمد من معنى اللغة ذاتها بما هى أداة المعرفة. تلك المعرفة التى يسيطر بها العارف على ما يعرف. الرجل، إذن، يسيطر على عالم الحيوان والطير، أو قل عالم الإنتاج وأدواته وقواه (ولعل هذه المعرفة بطبائع هذه المخلوقات قد حصلها الإنسان فى عصور الصيد ثم الرعى) ؛ الرجل يمتلك المعرفة وعليه أن يحتكرها لنفسه. أليس هذا ما تحرص عليه الدول المتقدمة التى تحتكر المعرفة وتحول بين الدول المتخلفة وامتلاك التكنولوجيا الحديثة) ؛ معرفة طبائع الأشياء قاصرة على الرجل حكر عليه وحده ... ولذا استطاع التاجر تأديب الحمار واستطاع إخضاع الثور. للرجال، إذن، الرجال وحدهم، السيطرة على الأشياء والتحكم فيها.

ونعود إلى الحكاية... يتأهب الرجل للإفضاء بالسر ويرضى بالموت استسلاماً لإلحاح الزوجة ويذهب إلى دار

الدواب ليتوضأ ... وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة ـ حريم كامل ـ ... ويسمع التاجر طرفاً من حديث بين الديك والكلب يقول فيه الديك للكلب ما يلى:

«والله إن صاحبنا قليل العقل أنا لى خمسون زوجة، أرضى هذه وأغضب هذه، وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره، فما له إلا أن يأخذ غصناً من عيدان التوت، ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شىء ».

وما إن سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب حتى رجع إلى عقله وعزم على ضربها.

ويقول الوزير لابنته شهرزاد : « ربما فعل بك الملك مثلما فعل التاجر بزوجته» . ولقد فعل التاجر بزوجته ما أوحى له به الديك ـ رمز الذكورة الصارخة:

« قفل باب الحجرة عليها ونزل عليها بالضرب إلى أن أغمى عليها فقالت له تبت... ثم إنها قبلت يديه ورجليه وخرجا معا ..».

هذه هى الحكاية الذكرية الأبوية تسوق التحذير والتخويف وتعلن للمرأة عن موقعها فى العالم؛ ذلك العالم الذى لاقبل لها بفهمه، ولا قدرة لها على السيطرة عليه، ثم إنها إذا تطاولت وسعت إلى مشاركة الرجل فيه فلابد من تأديبها حتى ترعوى . ثم علينا ألا ننسى أن اختيار «الديك» ناصحا ومرشدا اختيار شديد الدلالة من حيث الرمزية الجنسية والعدوانية، ومن حيث ما ينطوى عليه من إشارة إلى «التعددية» الجنسية للرجال دون النساء طبعا .

شهرزاد وانتصار الحياة على الموت

مهدت الوقائع والأحداث السابقة لضرورة حتمية لا مفر منها، هذه الضرورة هى استعادة التوازن بعد فقدانه وأعنى بالتوازن جدل الإنسان ، فليس عبثا قول الحق سبحانه وتعالى « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى» . هذه هى الحياة بشقيها، لا يقوم فيها شق مقام الشق الآخر، ولا تستوى العلاقة بين الشقين ولا يستقر ميزانها إلا بقدر ما يكون بينهما من مودة ورحمة .... وقائع الأحداث السابقة كانت حلقة جهنمية يتصاعد فيها البطش فيتولد الغدر والتمرد ويكون الثأر والانتقام وتغيب الثقة وتتحكم الريبة وينعدم الأمان وتنهار مقومات الحياة ذاتها وتتقوض أسباب وجودها، لذلك يحدثنا النص فيقول : «فضج الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج» . الحياة ذاتها أصبحت مهددة بالانقراض لذلك كان لابد من ظهور شهرزاد على مسرحها، تعيد الحياة وتحفظ توازنها، وهى لا تحتل مكانها بوصفها مجرد «بنت» أو حتى زوجة، بل هى «رمز» Symbole بالمعنى الاصطلاحى لدى «لاكان» ومدرسته ، والرمز عند لاكان وثيق الصلة بالقانون والشريعة والتاريخ والنظام الاجتماعى واللغة والعقل والتجريد. وجدير بالذكر أن «الرمز» عند لاكان يعلو مستوى الفعلى والمتخيل (ونرجو أن نجد متسعاً من الوقت يسمح لنا بتفصيل ذلك) شهرزاد ، إذن ، هى شق شهريار ، وهما معا يمثلان وحدة الوجود الإنسانى وكماله ، أو قل إن اكتمال كل منهما لا يكون إلا بوجود الآخر وفى حضوره ، فكل منهما مرآة لشقه يرى فيها وجوده ، ويعى هذا الوجود ويحققه. وهنا لابد لنا من أن نقف وقفة متأنية أمام المعنى الرمزى الحقيقى لما كان يفعله «بالبنات» كل ليلة قبل مجىء شهر زاد . فعل القتل فى الحكاية فعل رمزى ، هو دال لابد لنا من معرفة مايدل عليه ويشير إليه. أغلب الظن أن فقدان الثقة والانحدار البارانوى Paranoid الذى انتهى إليه الملك ـ السلطة الذكرية الغاشمة ـ قد جعله عاجزاً تماماً عن تجاوز الشق الجسدى من العلاقة الإنسانية والوقوف عند مستوى الاشتهاء الشبقى الجسدى الغفل من أى

معنى. فعل القتل، إذن، رمز لاستحالة العبور من الجسدى إلى الإنسانى ، إلى الرمزى ، صارت المرأة أنثى، جسدا ، بكارة يفضها غلا وانتقاما وتشفيا ، ثم لاشىء.. تتعطل العلاقة الإنسانية، يستحيل فعل المؤانسة .. وتغيب القدرة على الاستمرارية ؛ لابد له كل ليلة من جسد جديد وبكارة جديدة . وعجز شهريار عن استبقاء المرأة هو فى الآن نفسه عجز عن استبقاء «الرغبة» بما هى جوهر وجوده ذاته . ولا ننسى ذلك الحدس الفلسفى العميق الذى يقول : «إن تقتل فإنما نفسك تقتل» ؛ ذلك أن القاتل يجد فى القتيل صورة لذاته الآثمة . لذلك لابد من استجماع قوى النفس وطاقاتها ، ويتحقق ذلك فى النشاط الإبداعى فى إعادة بناء العالم . وقد أعادت (ألف ليلة وليلة) بناء العالم الذكرى ـ على مستوى الخيال ـ وأعادت ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية ، ، فكانت شهر زاد وكان دورها الفريد . وعلينا ألا ننسى أبدا ما تتميز به ، «أنها جمعت ألف كتاب» . هى ليست جسدا يروى شبقا ، وإنما هى «عقل» تحتاج إليه «السلطة الذكرية» وقد طاش عقلها ، هى حكمة وروية وتبصر ، هى تنذر نفسها لهدف وتخاطر بحياتها من أجل غاية: «أن تكون سببا لخلاص بنات المسلمين من بين يديه» . وبرغم تحذير الأب ـ بما هو أيضا سلطة ذكرية وإن كانت غير غاشمة ـ فكلمتها النهائية هى: «لابد من ذلك» .

ونواصل رحلتنا مع النص ليقول لنا : «فجهزها وطلع إلى الملك شهريار .. وكانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى: يا أختى حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله» .

ولنتأمل معا وقائع الحكاية؛ لماذا تستعين شهرزاد بأختها الصغيرة ؟ ولم أيضا بكت لما أراد الملك أن يدخل بها وطلبت منه أن يسمح لها بوداع أختها الصغيرة ؟ ثم لم أجاب الملك طلبها ؟ ولم أيضا جلست فى ناحية منعزلة حتى ينفرد الملك ساعة بشهر زاد ، ثم تطلب منه حديثا يقطعون به سهر ليلتهم؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات جميعها لا تتحقق إلا بفهمنا جوانب من النفس الإنسانية كان فضل الريادة فيها للتحليل النفسى وللإسهامات الحديثة التى شهدتها السنوات الأخيرة ، وبخاصة تطبيقات الأفكار اللاكانية فى مجالات الأدب والإبداع فى القصة والرواية. ولعلنا لا ننسى الوقائع الأولى التى مهدت لليالى؛ فشهريار لم يكن يتحرك إلا بصحبة أخيه الأصغر أيضا ـ شاه زمان ـ كذلك نجد شهرزاد تتجه إلى قصر الملك ـ قلعة الموت ـ بصحبة أختها الصغيرة دنيازاد وتدبر معها الخلاص . وكان شاه زمان ـ الأخ الأصغر ـ له فضل السبق فى كشف خيانة الزوجة ، وكما كانا رفيقين متلازمين فى واقعة الصبية والجنى ، وشريكين أيضا فيما تعرضا له من اغتصاب من جانب الصبية تحت التهديد بتنبيه الجنى ، كذلك كان التدبير بين الأختين للخلاص من الهلاك . هذه هى ظاهرة القرين Double ، وهى الظاهرة الشهيرة نفسها فى التحليل النفسى ، ظاهرة المرآة . فالقرين أو الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات ، فكأن الذات لا تدرك نفسها ولا تعى ذاتها إلا منعكسة فى آخر هو بالنسبة لها مرآة ترى فيه نفسها وتعى ذاتها وتحقق وجودها ، بل تتحقق من هذا الوجود. وهكذا يتكشف لنا جدل الوجود والاغتراب على نحو ما فصله لنا هيجل. لكن جاك لاكان قد ربط ما بين هذا الجدل الشهير وكل من مرحلة المرآة وتلك الظاهرة النفسية المعروفة ظاهرة «النرجسية» . شاه زمان هو صورة لشهريار، ودنيازاد هى صورة نرجسية أو قل صورة مرآوية، لشهرزاد . ولكن إذا كان شاه زمان صورة نرجسية مرآوية فإنها تعكس البنية البارانوية نفسها المشتركة بين الشقيقين ، الصغير والكبير . أما بالنسبة لدنيازاد فهى ـ فيما نرى ـ وإن كانت صورة مرآوية لشقيقتها

شهر زاد، فإنها تعكس بنية أخرى ، أقرب إلى السواء ، تعكس البنية النفسية السوية للشقيقة الكبرى ، ونلاحظ أنها ، بما هى الوجه الآخر لشهرزاد ، تجسد جانبا خاصا؛ إنه ذلك الجانب المتصل بالمهمة الأساسية التى تنذر شهرزاد لها نفسها ، مهمة «الكلام» بكل ما ينطوى عليه الكلام عند اللاكانيين من معان ودلالات عدة ، هى التى تشارك فى تنفيذ خطة «الخلاص» . ولعلنا لا ننسى أن ما يميز صاحب الزرع فى قصة الوزير الأب التحذيرية لابنته أنه كان عارفا بلغة الحيوان والطير، وكانت زوجه ترغب فى معرفة هذه اللغة ولو كان ثمنها حياة الزوج ذاتها . اللغة والكلام هما جوهر الوجود الإنسانى العقلى الواعى، بها تميز الرجل ـ فى الحكاية سابقة الذكر ـ على المرأة ، وبها يكون خلاص شهر زاد نفسها . دنيا زاد إذن الصورة المرآوية للجانب الإنسانى الواعى ، أما شهر زاد ذاتها ـ بما هى الزوجة التى تشارك الملك فراش الزوجية ـ فهى الجانب الأنثوى الذى لا يقف عند حدود الرغبة الشبقية للرجل ، بل يجاوزها.

دنيازاد ، إذن، هى «أنا مساعد» أو قل «أنا آخر» Alter Ego بالنسبة لشهرزاد. هى أداة وصل تحقق بين الملك والزوجة، صلة تجاوز بها العلاقة بينهما البعد الجسدى الغفل، ذلك البعد الذى يحمل فى ثناياه استحالة استمراره، ومن ثم كان القتل، بعد فض البكارة، رمزا لانقطاع العلاقة الجسدية الخالصة، ما ظلت علاقة جسدية خالصة لا مكان فيها للإنسانى.

ولكن للأمر بعداً أكثر عمقا وأشد تعقيدا؛ إنه بعد العلاقة المركبة ـ أشد التركيب ـ بين الملك والزوجة، بين «شهريار» و«شهرزاد». ما سر هذا القاسم المشترك بينهما فى المقطع الأول من الاسمين؟ ثمة إذن تشابه، وثمة إذن أيضا اختلاف ، بل قل ثمة تطابق برغم الاختلاف. ولنذكر قصة الخلق كما رواها لنا العهد القديم (الكتاب المقدس، سفر التكوين) ؛ فالأصل واحد هو آدم، ومن أحد ضلوعه خلقت حواء. ولنذكر أيضا الأسطورة اليونانية القديمة التى تقول إنه فى البدء لم يكن هناك رجل، ولم تكن هناك امرأة، بل كانا معا كائنا واحدا فى عناق دائم، أذرعاً أربعاً تحيط بالجسد الواحد الملتحم فى هذا العناق السعيد. ولكن هذا «العناق» أغضب أحد الآلهة فاستل سيفه وشطر هذا الكائن الواحد شقين، ومنذ تلك اللحظة وكل شق لا يكف عن البحث عن شقه الآخر حنينا إلى استعادة هذا العناق القديم، صار أحد الشقين ذكرا، وصار الشق الثانى أنثى. ألا تذكرنا هذه الأسطورة بتعبيرنا الشعبى الدارج «فولة وانقسمت نصفين» ، ثم ألا تشير العامة إلى الرجل يطلب الزواج فتصف هذا السعى بأنه بحث «عن نصفه الحلو» ، ثم ألا تصف العامة أيضا الشارع فى الزواج بأنه «عاوز يكمل نصف دينه». الإنسان ، إذن، الواحد الذى لا يتحقق ولا يكتمل إلا بنصفه الآخر. الوجود الإنسانى أشبه بورقة ذات وجهين لا ينفصل فيها الوجه الواحد عن الوجه الآخر. لذلك كله نتبين أن سعى الرجل إلى المرأة وسعى المرأة إلى الرجل هو سعى يحمل فى ثناياه تلك الحقيقة الجدلية، هو سعى إلى الشبيه أو قل النظير من حيث هما معا «واحد» ، وهو أيضا سعى إلى المخالف أو المغاير من حيث هما اثنان. بعبارة أخرى نستطيع أن نفهم عمق ما كشف عنه التحليل النفسى لما تنطوى عليه علاقة الرجل بالمرأة من بعدين، معا وفى آن: البعد النرجسى والبعد الجنسى الغيرى. هذان البعدان ديالكتيكيان بالمعنى الهيجلى العميق ، لما بينهما من وحدة ينطمس فيها التمايز حتى يكاد هذا الانطماس يحجب هذا التمايز حجبا كاملا لا يبقى بعده بين الرجل والمرأة، بين الأنثى والذكر، من تباين ؛ فهما حقا وجهان لشىء واحد: «الإنسان» ، لا تمايز فى وجوده الإنسانى وكينونته الإنسانية بين ذكر وأنثى ، ثم الذكر والأنثى، وهنا يطفو التمايز ويتعاظم ليصير تمايزا كاملا وتفاضلا مطلقا بين الذكر بما هو ذكر والأنثى بما هى أنثى. ولعل هذا بعد الشق الخالص

والشهوة المطلقة والحيوانية الصارخة الغُفل. البعد الإنساني ، إذن، هو ـ إذا جاز التعبير ـ بعد الأنس والمؤانسة، هو بعد النرجسية من حيث هو بعد عثور الإنسان على نفسه فى غيره، وعثوره على غيره أيضا فى نفسه ، هو بعد وجود واغتراب فى آن؛ ففى النرجسية تعى الذات ذاتها وتمتلك وجودها فى الغير من حيث هذا الغير صورة للذات، ومن حيث هذا الغير أيضا مخالف للذات مغاير لها. هذا، مرة أخرى، هو جدل العبد والسيد، جدل الوجود والاغتراب، وفى صيرورة هذا الجدل يتم تبادل المواقع ليصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» ، وعن هذا الجدل ينبثق التمايز بما هو حرية واستقلال ، وبماهو وجود اجتماعى حق بين طرفين استخلص كل منهما حريته الحقة والصادقة. لكن الحرية الحقة لا تكون إلا بقبول حرية الآخر... وهكذا ينفتح طريق الجدل أمام التطور الاجتماعى الحقيقى. ولنقلع بدورنا عن الانغماس فى المتابعات الجدلية المجردة والجافة التى لا يألفها غير المحترفين من أصحابها، ولنعد إلى ما بين شهرزاد وشهريار من تطابق من ناحية، ومن تمايز من ناحية أخرى. على نحو ما، شهرزاد هى بالنسبة لشهريار صورة نرجسية لبعض جوانب ذاته، كما أنها فى الوقت نفسه موضوع جنسى غيرى، هى ببساطة شديدة الإنسان والأنثى، ولعلنى أرى فى البعد الإنسانى من وجودها العنصر الحاسم فى إنجاز التطور، هذا البعد هو الذى يقدم لشهريار ـ للسلطة الذكرية الغاشمة للقانون الأبوى المتسم باستبداد يحمل فى ثناياه مقومات دماره الداخلى ـ الخلاص. لقد أتاح هذا الجانب الإنسانى لشهريار الخلاص، كما قدم له نموذجا أنثويا مخالفا ـ نموذجا آخر غير نموذج الأنثى المتمردة التى تقلب سيادته عبودية ـ إنه النموذج العقلى، النموذج العارف الذى يطوع بالمعرفة عالم الخطر والغموض والإبهام .

والجدير بالذكر أن شهرزاد سعت إلى تحقيق إنجازها بالكلمة؛ بالحكاية وبالقصة، وهى تقيم الدليل على أن المعلم الأول هى «الأم» الراوية ، الأم التى تحكى، الأم التى تكون لوليدها مرآة تجلو له غوامض عالمه وتفتح له باباً للأمل فى إعادة بناء هذا العالم وترويض مكامن الخطر فيه. هى، بإيجاز شديد، المرآة التى تنير ظلام هذا العالم المحفوف بمخاطر ذات طابع اضطهادى يدور فى حلقاته المفرغة دون أن يجد سبيلا ـ وحده وبمفرده، وبسلطته الغاشمة ـ للخروج منه .

شهرزاد، إذن، بعض من شهريار، هى شقه الآخر، مرآته يرى فيها نفسه ويتجسد من خلالها وجوده ويحقق هذا الوجود لا بما هو جمود وحالة استاتيكية ساكنة ثابتة لا تحول فيها ولا حياة ولا صيرورة، بل بما هو وجود قوامه الصيرورة الدائمة والتحول المستمر، لذلك نراه عبر (ألف ليلة وليلة) ينصت ويتعلم ويتغير ويتحول حتى يقلع فى نهاية الأمر عما كان عليه من بنيان اضطهادى، فيصير زوجا وأبا وحاكما عادلا.

وفى النهاية، لا يستطيع منشغل بالتحليل النفسى أو مشتغل به أن يمنع نفسه من أن يرى فى شهرزاد شيئا شبيها بالمحلل النفسى، وأن يرى فى شهريار شيئا شبيها بالمريض النفسى، وأن يرى فى حكايات شهرزاد شيئاً شبيهاً بجلسات التحليل النفسى. على أن الطريف حقا ذلك الاختلاف المحير، ففى جلسات التحليل النفسى يتحدث المريض وينساب كلامه وينصت المحلل متخذا دور المستمع، أما فى (الليالى) فنجد الأمر على عكس ذلك؛ تتحدث شهرزاد وينصت شهريار ، ومع ذلك يتحقق لشهريار الشفاء عندما «أنصت» إنصاتا صادقا ، حقيقيا ، فكان التحول والتغير، أو قل بلغة التحليل النفسى: الاستبصار.

ولكن ماذا يعنى لدينا هذا التبادل فى المواقع وما تفسيرنا له ؟ الرأى عندى أن شهرزاد هى «صوت» شهريار نطق به لسان شهرزاد عندما عجز شهريار عن الكلام فوقع أسير فعل القتل .

على أن الامتزاج النرجسى وما يلازمه من ذلك التعيين الذاتى «الانصهارى» Fusional يجعلنا نرى أن شهريار قد وجد «ضالته» ، أعنى أعمق أعماقه، فى شهرزاد. إن شهرزاد هى حقا وفعلا «شقه» الآخر الذى لا يكون له بغير استعادته وجود مكتمل .

وأخيرا، لقد تتابعت الأفكار التى كنا نرغب فى أن نمهد بها لطرح نموذج من نماذج حكايات شهرزاد نفسها، لنرى فيه معنى هذا «الخطاب» الذى به ينفتح الباب أمام شهريار لخوض غمار هذه التجربة الفريدة؛ «تجربة» المعرفة بما هى شفاء لا يتحقق إلا فى علاقة بآخر.

وبرغم أن عناصر هذا «العمل» الإبداعى المذهل (ألف ليلة وليلة) قد تشكلت عبر عصور وقرون مضت، واكتملت صورتها المعروفة لنا الآن قبل ميلاد التحليل النفسى والعلوم الإنسانية بعامة، فإننا نجد فيها ذلك الحدس العميق بأعمق أعماق النفس البشرية، كما نجد فيها البرهان الساطع على أن أخطر ما فى الوجود الإنسانى هو اللغة والكلام .

فوضى الجنس، التحرر، الخضوع:

عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الانثى
فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة

سمر عطار*
جيرهارد فيشر**

القصة الإطارية

البناء المركب ووحدة الموضوع

لا جدال فى أن شهرزاد، راوية حكايات (ألف ليلة وليلة)، تحتل مكانتها ضمن أشهر الشخصيات النسائية الأدبية التى عرفناها. امرأة أحبها وقدرها القراء فى كل مكان لما تتميز به من صفات إنسانية. مع ذلك فإن قصة شهرزاد الخاصة، تلك التى تشكل إطار المجموعة، لا تحظى بمثل الاهتمام الذى تحظى به كثير من الحكايات التى ترويها، والتى تدور حول الترحال والمغامرة، والسحر والحب. ولم تناقش بما فيه الكفاية الخصائص البنائية للقصة الإطارية، وما تنطوى عليه من معانٍ من حيث الموضوع: وهو قصور كبير، بالنظر إلى ما تتمتع به (ألف ليلة وليلة) من شهرة فى الأدب العالمى. وقد نزع الدارسون إلى التشكك فى القيمة الأدبية لهذه القصة الإطارية، وفى قيمة الإنجاز الذى حققه أوائل المؤلفين/ الجامعين المجهولين عندما قاموا بضم عدد من القصص المفردة كى تنشأ الحكاية الافتتاحية كما نعرفها اليوم. ومنذ عهد قريب فقط وجدنا محاولات من بعض النقاد لإعادة تقييم وظيفة هذه القصة الإطارية. وسوف نناقش بعض هذه الإسهامات فى نهاية هذا المقال.

إن الدراسة الضخمة التى وضعتها ميا جيرهارد Mia Gerhardt بعنوان «فن القص-The Art of Story Telling» وخصصتها لتحليل أساليب القص فى (ألف ليلة وليلة)، تتبنى وجهات النظر السلبية التقليدية فيما

* سمر عطار أستاذة الأدب العربى واللغة العربية بجامعة سيدنى، أستراليا.
** جيرهارد فيشر رئيس مدرسة الدراسات الألمانية بجامعة نيو ساوث ويلز بسيدنى، أستراليا.

ترجمة أنسية أبو النصر.

يتعلق بالميزات الأدبية للقصة الإطارية. وتخصص المؤلفة لتفسيرها مساحة لا تتعدى بضع فقرات، مشيرة إلى ما تصفه «بذلك الجو من الغرابة والشذوذ الذى يغلفها ولا يمكن تحديده» وكيف أنها «ملفقة.. ومؤلفة من قطع وشذرات»[1]. والواقع أن تفسير جيرهارت ليس سوى ترديد للرأى الذى كان قد سبق أن عبر عنه ديروف Dyr-off منذ عام ١٩٠٨، عندما قال فى نقده لذلك القصاص المجهول إنه «فنان غير مهم. وهو يستخدم قطعاً وشذرات مختلفة لخلق شىء جديد دون أن يقدم أى شىء من عنده»[2]. وطبقاً لرأى جيرهارت، فإن القيمة الوحيدة للقصة الافتتاحية opening story، تكمن فيما تتميز به من «إثارة بسيطة وساحرة»[3] ومن «حبكة قوية» تظل (مع ذلك) ـ كما تعترف المؤلفة على نحو غير متوقع، مناقض لرأيها السابق ـ من أهم ما فى الكتاب من إنجازات فنية»[4].

وقد كان إيمانويل كوسكين Emanuel Cosquin هو أول من عرَّف «القطع والشذرات» بردها إلى ثلاث حكايات شعبية ذات أصل هندى منفصلة ومستقلة فى الأصل[5]. ويلخص إينو ليتمان Enno Littmann الأجزاء الثلاثة فيما يلى:

١ ـ قصة رجل يتملكه الحزن لخيانة زوجه له، لكن خفف من حزنه ما عرفه من أن أحد العظماء قد أصابته محنة مماثلة.

٢ ـ قصة مارد أو جنى تخونه زوجه أو أسيرته مع رجال كثيرين على نحو غاية فى الجرأة والقحة.

٣ ـ قصة فتاة ذكية تستطيع ببراعتها فى القص أن تدرأ شراً يتهددها أو يتهدد أباها أو يتهدد كليهما[6].

مع ذلك، فإن هذه التركيبة الموجزة لا تكفى أبداً لتغطية نسيج القص المعقد فى القصة الإطارية، إذ تهمل القصة التى يرويها الوزير، وهى خرافة Fable مدخلة تتضمن بدورها خرافة أخرى. كذلك لا يقدم هذا البيان بالقصص الأصلية التى دخلت فى تركيب الإطار، سبباً معيناً يفسر لماذا تم أخذ هذه القصص التى كانت مستقلة فى السابق وربطها معاً على هذا النحو الخاص الذى ظهرت به فى (ألف ليلة وليلة). والتفسير الذى يقدمه ليتمان والذى يقول بأن الجزأين الأولين قد أضيفا لتبرير قسوة الملك الذى «ربما كان فى الأصل مجرد صورة من شخصية الفارس قاتل زوجاته» Knight Blue-beard.

هذا التفسير لا يعدو أن يكون مجرد تخمين ولا يقدم برهاناً مقنعاً[7]. ويفتقر إلى الإقناع أيضاً ذلك الاستنتاج الذى توصل إليه إليسيف Elisseeff بأن قصة الملكين الأخوين قد أضيفت إلى القصة الأصلية لشهرزاد وأختها بهدف تحقيق السيمترية[8].

إن النقاد الذين انصبت تعليقاتهم على أصول الأجزاء المختلفة للحكاية الافتتاحية يعجزون عن إدراك قيمة البنية الأصيلة والمغايرة تماماً التى تبرز عنهما ضمت معاً تلك القصص التى كانت منفصلة فى السابق. فبرغم أن التقسيم الثلاثى يظل موجوداً، فإننا نلاحظ ظهور مبدأ تنظيمى جديد بشكل واضح. ويمكن قراءة القصة الإطارية باعتبارها سلسلة تتكون من ثلاثة أحداث قصصية:

١ ـ قصة الملكين، ومحنة خيانة زوجيهما لهما، ثم ما تلا ذلك من مواجهة بين الأخوين والمرأة التى حبسها الجنى فى الصندوق. والموضوع هنا يدور حول خيانة المرأة، ومخالطتها لرجال عديدين . وهكذا تصبح القصتان قصة واحدة فى الشكل الجديد للقصة الإطارية. وينتهى هذا الحدث القصصى بعودة الملك إلى قصره، ويمهد بذلك لظهور شهرزاد.

٢ ـ قصة الوزير وابنته. وموضوع هذا الحدث القصصى يدور حول العلاقة بين الأب وابنته، ومسألة

التحرر والطاعة. ويتضمن حكاية الثور والحمار، التى تتكون فى الواقع من خرافتين يرويهما الوزير لشهرزاد. وعلى مستوى آخر، نجد أن هذه القصة تصف علاقة زوج بامرأته، كما يستدل من «الرسالة» التى تتضمنها الخرافة الثانية الداخلية «الديك والدجاجات» والتى تدور حول التاجر الذى يؤكد سلطانه على زوجه. وينتهى هذا الجزء بإدراك الأب أنه لا يستطيع حمل ابنته على تغيير رأيها.

٣ ـ قصة شهرزاد والملك شهريار. ولا ينتهى هذا القسم الأخير إلا بختام كتاب (ألف ليلة وليلة) بكامله، أى عندما يكتمل الإطار. وموضوع هذا الجزء هو العلاقة بين المحبين؛ حيث تشكل سطوة الملك وخضوع البطلة عناصرها الرئيسية.

والأجزاء الثلاثة للقصة الإطارية تعالج صوراً مختلفة للقضية نفسها: فهى تعرض مظاهر العلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة. كما أن الأشعار المقحمة التى تتلوها امرأة الصندوق، تعالج الموضوع نفسه.

يصف القسم الأول من القصة اللقاءات بين العشاق، وهم هنا زوجا الملكين وعبيدهما، والملكان وامرأة الصندوق. والعنصر المشترك الذى يربط بين مرحلتى هذا القسم من القصة يتمثل، من حيث الموضوع، فى التركيز على فوضى الجنس باعتبارها سمة مشتركة بين جميع النساء اللائى يدور حولهن هذا القسم؛ ومن حيث البنية، فى تكرار فعل الخيانة والازدواج المتزامن لعملية إذلال الرجال. ويوظف القسم الثانى كعنصر تثبيط قبل حدوث الذروة وهو اللقاء بين شهريار وشهرزاد. فهو من ناحية الموضوع يقدم مظاهر جديدة للعلاقة بين الذكر والأنثى، وهى هنا حالة ابنة متحررة تنتصر على أبيها فى جدال يقع بينهما، بينما نجد فى الخلفية نموذجاً آخر للعلاقات بين الذكر والأنثى يحاول إضفاء الشرعية على العلاقة السلطوية القائمة بين الزوج والزوجة. وأما الجزء الثالث من القصة الإطارية فيكرس لموضوع القوة والخضوع، أو لقبول شهرزاد الإذعان لإرادة الملك وسيطرته؛ الأمر الذى يؤدى إلى خلاص المجتمع وتقدمه إلى مستوى أعلى من الحضارة. يعرض هذا الجزء من القصة نموذجاً مثالياً للمهمة التحضيرية التى تضطلع بها المرأة فى المجتمع: علاقة بين طرفين تبدأ بلقاء جنسى يتسم بالعنف الوحشى والتهديد بالموت، ولكنها تنتهى بأن يتحول بطلا القصة إلى حبيبين ثم يصبحان زوجاً وزوجة وأبوين لأبناء. والنتيجة صورة من الحب الرومانتيكى داخل يوتوبيا مجتمع مسالم متوافق.

وبهذا يتضح أن القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) ليست أبداً عملاً قصصياً مشوشاً فج البناء، ولكنها عمل محكم التأليف يتكون من عناصر، برغم أنها تنتمى إلى قصص منفصلة فى السابق، إلا أنه قد تم نسجها معاً ونظمها فى مونتاج أدبى بارع لتعطى معنى موحداً وإن كان مركباً وغير مباشر. والنتيجة هى قصة جديدة وأصلية، تضاهى فى سحرها وقوتها أياً من تلك القصص التى تحكيها الراوية على مدى ثلاث سنوات خيالية من القص. إنها ترتقى إلى مستوى الحكاية التثقيفية والتهذيبية التى تؤسس نموذجاً اجتماعياً ـ ثقافياً للأنوثة ونمطاً للعلاقة بين الذكر والأنثى بوضوح تصويرى ربما ليس له مثيل فى الأدب العالمى. ونود فيما يلى أن نقدم تفسيرا للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن طريق إعادة بناء الحكاية وفقاً للخطوط التى ذكرناها، بتأكيد الخصائص البنائية والقصية، وكذلك بالتعليق على انسجامها من حيث الموضوع، وعلى الرسالة الاجتماعية ـ الثقافية التى تتضمنها قصة شهرزاد[٩].

النشاط الجنسى وعملية التحضر:

نحب أن نبدأ بإعادة حكى القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة). هناك ملكان، أخوان، اكتشف كلاهما خيانة زوجه. وهاتان المرأتان، برغم أن كلاً منهما تعيش فى مدينة بعيدة عن المدينة التى تعيش فيها الأخرى، قد خانتا الزوج فى ظروف متشابهة، وذلك بمضاجعة عبيدهما أثناء غياب الملكين عن قصريهما. وتولِّد تجربة خيانة الزوجة شعوراً حاداً بالفظاعة والإحباط لدى الأخوين، فيرحلان بعيداً عن عاصمتى مملكتيهما ويلوذ كل منهما بالآخر بحثاً عن السلوى. وهكذا، تحت شجرة فى أحد المروج بالقرب من نبع للمياه العذبة بعيداً عن المدينة يصادفهما خطر رهيب: وحش جنى يبرز من المحيط حاملاً صندوقاً. لكنه لحسن الحظ يستسلم للنوم تحت الشجرة التى أسعف الوقت الأخوين بالاختباء بين أغصانها. وتخرج من الصندوق امرأة جميلة هى أسيرة ذلك الجنى. ونعلم أنه قد اختطفها فى يوم زفافها واحتفظ بها حبيسة فى صندوق آخر حفظه فى قاع البحر خشية أن تخونه. ويتم سرد الأحداث التى تتلو ذلك ببساطة صريحة وممقوتة: فما إن تلمح المرأة الجميلة الأخوين المختبئين فى أعلى الشجرة حتى ترغمهما على النزول ومضاجعتها، وتهدد بإيقاظ رفيقها الوحش إذا لم يذعن الرجلان لرغبتها. وعبثاً يأخذ الملكان فى التوسل والمناشدة، وترد امرأة الصندوق على احتجاجهما مستشهدة بأقوال الشعراء الذين كتبوا عن قوة الجنس لدى المرأة التى لا تعرف حدوداً ولا يمكن كبحها. وتتجرد المرأة من كل حياء، فترغم الملكين على تلبية رغبتها واحداً تلو الآخر، وعلى مقربة من الجنى، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميهما لتضمهما فى زهو إلى حلقة بحوزتها تضم بالفعل خمسمائة وسبعين خاتماً: لجميع الرجال الذين سبق لها إخضاعهم لرغبتها.

إن الرسالة التى تبلغ الرجلين واضحة: إن النشاط الجنسى لدى المرأة لا يشبع ولا يمكن كبحه. إن امرأة الصندوق التى لا يذكر اسمها أبداً ـ مثلما تظل الزوجان الخائنتان دون تسمية ـ تقدم رؤيا كابوسية للنشاط الجنسى الأنثوى كما يرى من منظور ذكر يشعر بتهديد هذه الرؤيا له تهديداً واضحاً. ويجرى تصوير الدافع الجنسى لدى امرأة الصندوق على أنه السمة المميزة والخاصية الغالبة لشخصيتها؛ فهذا الدافع هو الذى يمدها بالقوة التى تمكنها من السيطرة على رفيقها الجنى. وهو دافع من القوة بحيث لا يمكن احتواؤه: فبإمكانها أن تهرب من أى سجن مهما بلغ إحكامه، حتى ولو كان هذا السجن قاع البحر، لكى تخون صاحبها ومالكها مع رجال آخرين. كما يمدها ذلك الدافع الجنسى بقوى من المنطق والدهاء تمكنها من الانتصار، المرة تلو المرة، على المحاولات التى بذلها سجانها الجنى للاحتفاظ بها لنفسه.

ويتم سرد هذه الجزئية من القصة، الخاصة بالمواجهة بين الأخوين وامرأة الصندوق، بصراحة واضحة فى التعبير لسبب بسيط ولكنه قوى، هذا السبب هو إحداث صدمة لدى القارىء لكى يدرك أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسى للمرأة محكوم عليها بالفشل. القصة تقول إنه لامفر من تلبية حاجة المرأة إلى إرضاء رغباتها الجنسية على الفور: فكأنها قوة من قوى الطبيعة الغاشمة التى تحطم كل ما يصادفها من قيود وحواجز. وهنا تتأكد الملاحظة التى أبدتها إيفلين ساليروت Evelyne Sullerot من أن «أىّ عكس» للأدوار أو الخصائص الجنسية التقليدية والمتعارفة «سوف يخلق إحساساً بالفضيحة»[10]. إن انتهاك امرأة الصندوق للعرف الاجتماعى، بسعيها إلى الرجال وإصرارها على أن تكون الطرف المهاجم، لابد أن يخلق «انطباعاً بأن العالم قد انقلب رأساً على عقب» وأن «الزمن قد اختل»[11]، بل ربما كان الأمر الذى يسبب صدمة أشد هو إدراك أن سعى امرأة الصندوق للرضاء الجنسى إنما هو غاية فى حد ذاتها، لا تخرج عن نطاق مبدأ اللذة،

وأنها لا ولن تقبل تهذيب ذلك الدافع الغريزى لديها عن طريق الاعتراف بالقيود الاجتماعية ـ الثقافية، أو بالضغوط المفروضة على النساء لتحديد النشاط الجنسى لديهن بوظيفة الإنجاب. إن امرأة الصندوق هى امرأة بلا أطفال، ولم ينتج عن لقاءاتها مع كل هذا العدد من الرجال (٥٧٠) أن صارت أماً. إن اللذة والرضاء الجنسى وحدهما هما ما يدفعاها للسعى إلى الرجال. هذه الفكرة المتطرفة، التى تنأى عن المثال الاجتماعى للأمومة فى مجتمع قائم على النظام الأبوى، إنما هى، بلا ريب، تحد واضح لسيطرة الرجال مما يتطلب تصحيحها على الفور[١٢]. مع ذلك، فإن قوة امرأة الصندوق قد تنفي عنها «صفة التحضر» بمعني أنها قد تحولت إلي امرأة من نوع آخر. وكما تبين خاتمة القصة، فإن هذا التصحيح لا يمكن إحداثه إلا من خلال تضامن النساء أنفسهم. وهكذا نشأ الحاجة إلى نموذج جديد لدور الأنثى.

وبعد المواجهة مع امرأة الصندوق يعود الملكان، ويقرر الملك شهريار الانتقام من جنس النساء بإقامة حكم إرهابى يقضى بأن تقدّم له فتاة عذراء كل ليلة ليقضى وطره منها ثم يقتلها فى الصباح: فذلك هو السبيل الوحيد، كما يتضح من مثال امرأة الصندوق، لضمان إخلاص المرأة. وبهذا يكون المسرح قد تهيأ لظهور شهرزاد، التى تنجح فى النهاية، بإخلاصها وحبها وذكائها، فى تحويل الملك من طاغية مستبد إلى حاكم عادل، إنسان. على هذا النحو تصف القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) عملية إحلال شهرزاد محل امرأة الصندوق بوصفها رفيقة للملك، وتصف فى الوقت نفسه كيف تم بذلك إنقاذ مجتمع يتهدده الاضطراب والتحلل، والارتقاء به إلى درجة أعلى من النظام والمسؤولية الاجتماعية.

إن قصة شهرزاد التى وضعها مؤلفو/ جامعو حكايات (ألف ليلة وليلة) المجهولون إطاراً للمجموعة، هى بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر التى بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها[١٣]. وهى تتضمن المكونات الكلاسية نفسها من حيث إطار القص والخيال والرمز التى يمكن أن نجدها فى أبنية مشابهة. فهناك التعارض بين المدينة باعتبارها مكاناً لحضارة ناشئة، ومملكة الرجل/ الرجال والقانون والنظام، وبين البيئة الطبيعية التى توحى بالحياة والخصب. وهناك أيضا المحيط، موطن امرأة الصندوق الذى يتضح ارتباطه بقوة الجنس لدى الأنثى، ويظل بمنأى عن متناول الجهود التحضرية: قوة هائلة من قوى الطبيعة خطرها ماثل على الدوام. وهناك فوق ذلك، سلسلة الربط التقليدية المكونة من الجنس/ المرأة والجنس/ الشر، التى تعتبر الغريزة الجنسية لدى النساء قوة شيطانية وحشية فى حاجة إلى أن تحبس وتقمع. وهذه النظرة الأخيرة بوجه خاص، بمثابة عامل لإضفاء الشرعية لتأكيد أن المجتمع «المتحضر» الناشيء بعد هذه المواجهة لابد أن يهيمن عليه الرجال. ينبغى إذن أن يتم تفسير عملية التحضر داخل سياق مجتمع يقوم على نظام السلطة الأبوية. وهو مجتمع يرى بالطبع، من منظور الرجال الذين يفرضون قيمهم ويعززون من سيطرتهم على النساء، أى مجتمع يحكمة ملكان أخوان يزعمان لنفسيهما الحق المطلق فى السلطة والسيطرة، انطلاقا من موقع الضحية، ضحية خيانة النساء، وضحية الرغبة الجنسية لديهن[١٤].

لقد بين فرويد أن عملية التحضر تنطوى على مسألة لابد فيها للرجال والنساء على السواء من أن يتغلبوا على حاجاتهم الجنسية الغريزية وأن يتجاوزوها ويتساموا بها من أجل تحقيق ذاتية مكتملة. وعن طريق «الثقافة» يتم ضبط حاجاتهم ورغباتهم الجنسية، وقمعها وتهدئتها. فلا يمكن أن يكون هناك تحضر دون عملية كبح وتسام. غير أن فرويد يغفل أو ربما (بسبب تركيزه

على المجال البيولوجي ـ السيكولوجي وليس الاجتماعي ـ التاريخي) لا يولى اهتماماً كافياً للعوامل الاجتماعية ـ الاقتصادية والأبنية الاجتماعية ـ السياسية داخل مجتمع معين، التي تؤثر على طريقة تطور الحضارة تاريخياً. ولهذا فقد ذهب هيربرت ماركيوز Herbert Marcuse إلى تحليل نمط معين من القمع أطلق عليه «فائض القمع» Surplus-repression الذي قد لا يكون حتمياً أو ضرورياً في عملية التحضر، لأن فاعليته ترجع إلى «الأسس التي يتضمنها مبدأ واقعي معين» يتصل على سبيل المثال بالتقسيم الاجتماعي للعمل أو « استمرار نظام الأسرة القائم على الزواج الأحادي وعلى السلطة الأبوية». ويتجلى هذا المظهر بوضوح في قصة شهرزاد الإطارية: تنطوي العملية على قمع النشاط الجنسي لدى الأنثى في مجتمع يخضع لهيمنة الذكر حيث تعد العلاقات الجنسية أيضاً وأساساً، علاقات سلطة وملكية. وفي حين يتم تصوير امرأة الصندوق بوصفها شخصية شيطانية تهديدية، فإن الملكين يظهران نموذجين مثاليين للتحفظ والاعتدال الجنسي. إن النشاط الجنسي لديهما ليس موضع نقاش، إنما النشاط الجنسي الأنثوي هو الذي يشكل خطراً يتهدد مجتمع قائم على مبادىء النظام الأبوي، ويمثل تحدياً واضحاً للنظام الذي يقضي بانتقال اسم الرجل وملكيته ومكانته وسلطته من جيل إلى الجيل الذي يليه. وليس من قبيل المصادفة أن شهرزاد قد أنجبت للملك ثلاثة أبناء خلال الأعوام الثلاثة التي عاشرته فيها، مما ضمن استمرار نظام الحكم القائم على السلطة الأبوية.

إنه إذن النشاط الجنسي الأنثوي كما يتم تصويره في القصة المروعة لامرأة الصندوق الشيطانية النهمة التي ترغم الملكين على مضاجعتها، هذا النشاط هو الذي ينظر إليه بوصفه خطراً يتهدد تماسك مجتمع يصر الرجال فيه على السيطرة والسيادة. ودعوى الملكين بامتلاك النشاط الجنسي لزوجيهما ليس موضع نقاش في حكاية شهرزاد، وكذلك حقهما في قتل زوجيهما بعد اكتشاف الخيانة. ولكن عندما يفقد الملك شهريار كل قدرة على الحكم على الأمور، عندما يلجأ إلى اغتصاب العذارى وقتلهن الواحدة بعد الأخرى، عندئذ فقط كان لابد من رده إلى الصواب. وعلى الرغم من أنه لا يوجد في القصة تبرير لقسوة الملك الوحشية فإن هذه القسوة أمرموضح ومفسر، والدافع إليها مشروح؛ ألا وهو التجربة التي مر بها وتعرض فيها للخطر الداهم من قبل النشاط الجنسي للمرأة. وإذن فمهمة شهرزاد هي أن ترشده داخل الحدود المتعارف عليها للمجتمع الإنساني. ولكن لابد من أن نوضح أن القصة لا تضع دعوى الملك بحقه المطلق في السيطرة على النشاط الجنسي لزوجه موضع المناقشة.

التحرر ونموذج دور الأنثى:

إن شخصية امرأة الصندوق ذات الدافع الجنسي الشره ليست نادرة في الأدب العربي بأي حال من الأحوال. فهذه الشخصية شائعة في الكتابات الأدبية المسهبة التي تدور حول النشاط الجنسي حيث تظهر «المرأة المتبجحة»، (وهو الوصف الذي أطلقته عليها فاتنا أ. صباح Fatna A. Sabbah)، بوصفه صورة متكررة تعكس خيالات الذكر وهمومه[١٦]. ولكن القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) وحدها هي التي تعرض هذه الشخصية نموذجاً موازياً ومقابلاً لنموذج دور الأنثى الإيجابي الذي يتمثل في شخصية شهرزاد. مع ذلك، فإن شهرزاد لا تتطابق على الإطلاق مع صورة الدور «النمطي» للمرأة «الأنثى»، كما تصفها بيتي فريدان Betty Friedan، على سبيل المثال، التي تتسم بافتقارها إلى الذاتية[١٧]. يقول بيرتون في ترجمته: إن شهرزاد «قد جمعت ألف كتاب من حكايات تتصل بالأجناس القديمة والحكام الراحلين . ودرست أعمال الشعراء وحفظتها عن ظهر قلب. كما درست الفلسفة والعلوم والفنون»[١٨]. إن

كثيرة: فهى تعرف تمام المعرفة من تكون وماذا تريد؛ وهى مشقفة؛ ولديها الفطنة وروح الفكاهة، والفراسة، ورهافة الحس، إلى جانب امتلاكها مهارات كثيرة فى فن المعاملات الاجتماعية. وهى بالإضافة إلى ذلك شخصية تتمتع بالاستقلالية كما يتضح من موقفها فى مواجهة أبيها. إذ ينهيها عن التطوع للزواج من الملك لكنها ترفض الإذعان له وتصر على المضى فى الطريق الذى اختطته لنفسها. وإذا كان لنا أن نعد أحد المعانى الأصلية لمصطلح «التحرر» فى القانون الرومانى إشارة إلى تحرر الأنا من سلطة الأبوين المتمثلة فى شخصية الأب القوى المهيمن، فما لاشك فيه أن شهرزاد تعد مثالاً مبكراً جداً للمرأة المتحررة. إنها مستعدة للمغامرة والمخاطرة، تتخذ قراراتها بنفسها، ولا ترضخ لمحاولة أبيها منعها.

وفى محاولة من الوزير لتحذير ابنته من الزواج بالملك، خشية أن تقتل، يقص عليها قصة يهدف منها إلى إقناعها بأن براعتها لن تحول دون عزم الملك على قتلها. وتعد أول مثال للقصة ـ داخل ـ القصة، وهى خليط من الطرفة anecdote والخرافة fable والحكاية التحذيرية cautionary tale، على غرار العديد من الحكايات التى سوف تتبع فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وتصف حكاية «الثور والحمار» كيف أن حماراً حاذقاً يقنع ثوراً بأن يتظاهر بالمرض كى يفلت من العمل الشاق فى الحقل. ولكن، لأن التاجر يفهم لغة الحيوانات، ينتهى الأمر بالحيوان الحاذق إلى أن يصبح هو المغفل الذى يحل به العقاب؛ فالسيد يتغلب على الحمار بسبب مواهبه الخارقة. ورسالة الوزير إلى ابنته واضحة: «لا ينبغى أن تقدرى ذكاءك وبراعتك فوق قدرهما! إذ لن يمكنك التفوق فى الدهاء على سيدك، أى على الملك الذى سيعاقبك». لكن شهرزاد لاتتأثر بحكاية أبيها ولا تحفزها هذه الحكاية على تغيير رأيها. إنها تتبين بوضوح زيف القياس بين موقفها والموقف الذى تصوره الخرافة Fable: فالتاجر قد استمد القوة لينتصر على الحمار الحاذق من عنصر خارق للطبيعة. أما هى فتثق بأن لديها الفرصة، إذا ما أقدمت على المخاطرة، لأن يتفوق ذكاؤها على وحشية وجبروت الملك الذى يفتقر إلى معرفة خارقة مثل تلك التى كان يمتلكها التاجر، نظيره الرمزى فى الخرافة.

وعندما يتبين الوزير أن القصة لا تؤتى الأثر المطلوب على ابنته، يغير من استراتيجيته فى محاولة تثنيها عن عزمها، ويلجأ إلى قص حكاية تحذيرية؛ خرافة ثانية مصحوبة هذه المرة بتهديد واضح. وقصة «الديك والدجاجات»، وهى حكاية غير مثيرة فى حد ذاتها، عبارة عن نموذج لخرافة تقيم إيديولوچية (بمعنى «وعى زائف») لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر، وذلك باستخدامها قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم البشر. إن نموذج السلوك الاجتماعى المتمثل فى ضرب التاجر زوجه لتأكيد سيطرته عليها يستمد سنده الشرعى من العالم الطبيعى المزعوم الذى يفرض الديك فيه هيمنته على الدجاجات فى حظيرة الدجاج. غير أن شهرزاد لا يصعب عليها إدراك أن هذه الرسالة ما هى إلا قياس زائف آخر، وترفض ببساطة تطبيق «المضمون الأخلاقى» لهذه الخرافة على حالتها الخاصة، معارضة بذلك أباها الذى يهددها قائلاً: «سوف أصنع بك مثلما صنع ذلك الزوج بتلك الزوجة»[١٩]. وهى تدرك إدراكاً تاماً أن موقفها ليس بأضعف من موقف أبيها الوزير الذى يقع عليه ضغط كبير لعجزه عن إيجاد العذارى وتقديمهن للملك من أجل زيجات الليلة الواحدة، لذلك فإنها ببساطة تتجاهل أوامره.

وشهرزاد ليست بالمتهورة أو المتمردة الغاشمة. إنها تحقق أهدافها ليس فقط عن طريق المقاومة الصلبة، كما يظهر من المواجهة بينها وبين أبيها، ولكن أيضاً بالفطنة ودقة التخطيط، والمهارة فى التدبير، كما يتضح من

الخدعة البارعة التى تفتق عنها ذهنها للتعامل مع الملك شهريار والسيطرة عليه.. وهكذا تنجح شهرزاد بذكائها وسحرها، ومهاراتها الاجتماعية، فى تغيير الملك الذى يصبح حبيبها وأباً لأبنائها، ويتحول من طاغية إلى حاكم عادل. وتوحى النهاية بحلول عصر ذهبى من السلام والرخاء الذى يعم المجتمع بأسره. فالملك يحكم حكماً إنسانياً، ويتوقف عن الإرهاب والقتل، وبذلك تتحقق «المدينة الفاضلة» حيث يتوفر الانسجام الاجتماعى والسعادة. تلك إذن، كما يستدل من القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة)، هى مهمة التحضير التى تقع على عاتق المرأة: فعن طريق الفضائل الأنثوية المثالية كما تقدمها القصة، عن طريق الجمال والسحر، والحكمة والفطنة، عن طريق الحب والخضوع، ولكن أيضاً عن طريق الثقافة والذكاء وبراعة الإقناع والمثابرة والعمل الهادف، جرت عملية تأسيس مجتمع متحضر على مستوى جديد عال، يمكن للبشرية اتخاذه نموذجاً على مر العصور. إن نموذج دور الأنثى الذى قدمته القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) منذ ما يقرب من ألف عام، يقف اليوم نموذجاً مثالياً لما يمكن وما ينبغى أن تكون عليه المرأة فى أى مجتمع «متحضر». وهو نموذج إيجابى إلى حد كبير، ويبتعد كثيراً عن النماذج التى حفل بها فيما بعد الأدب العربى ـ الإسلامى والفلسفة الإسلامية، والتى صورت النساء بوصفهن أشياء، محكوم عليهن بالصمت والطاعة والخمول (٢٠).

إيديولوچية التحكم والسيطرة:

ولكن بالطبع ليس هذا كل ما فى الأمر. فالنهاية السعيدة لـ (ألف ليلة وليلة) لا يمكنها أن تخفى ما تم التضحية به فى عملية إنشاء هذه الحكاية الإيديولوجية البارعة التى تعرض، من المنظور الذكرى، نموذجاً محبذاً اجتماعياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. إن عملية التحضر التى تتمثل فى التطور من شخصية امرأة الصندوق إلى شخصية شهرزاد، تكشف أيضاً عما تم فقده، ذلك هو حيوية الدافع الجنسى الذى يميز رفيقة الجنى المنطلق من قاع البحر. والقوة الغريزية المصاحبة لتجربة اللذة هى التى توفر مثل هذا الحافز القوى فى سعى البشرية لبلوغ السعادة. الشىء الذى فقد هو التجربة الجنسية باعتبارها قوة طبيعية حيوية، لا تعرف حدوداً، وهو جانب مميز فى الطبيعة البشرية وفى سعى الرجال أو النساء الأبدى لبلوغ الرضا والسعادة. وإذا كان التحرر يفهم على أنه التطور الحر لكل الطاقة الكامنة فى الفرد باعتباره بشراً، فإن دور شهرزاد، باعتبارها المرأة التى اضطلعت بمهمة الكبح، والتى تخضع رغباتها لرغبات الرجل. ينم هذا الدور عن وجود قيود على تحررها. والشىء الذى فُقد أيضاً، أو بالأحرى، الذى لم يسمح له بالتطور فى مجال دور شهرزاد، هو تطبيق ما تمتلكه من مواهب كبرى على المستوى العام للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، خارج جدران بيتها. فشهرزاد لا تستطيع بأى حال استخدام مهاراتها من الفطنة والبلاغة والقدرة على الإقناع، وما لديها من ذكاء وثقافة، خارج نطاق علاقتها بالملك؛ على سبيل المثال فى مجالات أنشطة الملك، بعد أن يتركها كل صباح: فى الحكومة أو التعليم أو القضاء. ويقول بيرتون فى ترجمته لتلك العبارة التى تتكرر فى النص كثيراً «ثم خرج الملك إلى محل حكمه واحتبك الديوان فحكم وولى وعزل وأمر ونهى إلى آخر النهار» (صبيح ـ١/ ١٨)(٢١).

وفى الناحية الأخرى، تقبع شهرزاد فى البيت فى انتظار عودته. ويتضح تقييد إمكاناتها من واقع أن كل براعتها وعلمها موجه فحسب لتسلية وإمتاع وخدمة شخص واحد هو زوجها. وهكذا تكشف القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن أن «عملية التحضر» تؤدى إلى وقوع النساء فى شرك الحياة المنزلية الضيقة، فيخضعن لاحتياجات أزواجهن، ويمارسن دوراً محدوداً لا يتعدى دور الحبيبة/ الأم/ الزوجة وربة الدار، دون أن تتاح لهن فرصة المشاركة فى الحياة العامة للمجتمع على نحو

يسمح بالانطلاق الكامل لقدراتهن. على هذا المستوى، فإن تحرر شهرزاد ومآثرها تحدهما بشكل صارم أبنية وقوانين مجتمع قائم على نظام السلطة الأبوية[٢٢].

والمنظور الذكرى فى القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) لا يفسح مجالاً لمثل هذه الاعتبارات بالطبع؛ وإنما يقدم بدلاً من ذلك بنية إيديولوچية لإضفاء الشرعية على تسلط الرجال وهيمنتهم على النساء. هكذا نجد أن نموذج الدور الذى ترسمه شخصية شهرزاد يبلغ أوجه فى رواية من الحب الرومانتيكى ألقت بظلها على العلاقة بين الملك وراوية الحكايات، وذلك فى الصور versions التى ظهرت لهذه الحكايات فيما بعد وبخاصة الصور الغربية. إن العلاقة الجسدية البحتة والليبيدية بين امرأة الصندوق والأخوين، المتمثلة فى ذلك اللقاء الجنسى الفج الذى يرغَم فيه الملكان على إرضاء شهوة المرأة النهمة؛ هذه العلاقة يحل محلها جواب وحشى وجسدى بالمقدار نفسه من جانب الملك شهريار، جواب يهدد وجود المجتمع ذاته. ويكون حل الصراع هو إدخال علاقة من نوع جديد بين الرجل والمرأة. علاقة تتضمن الرغبة ــ مروضة ومتحضرة ـ الحب والاحترام المتبادلين، مما يبدو مبشراً بتحقق قدر من التوافق والنظام والسعادة يظهر كأنه خلاصة الجهد البشرى. غير أن النص العربى الأصل أقل مثالية ورومانسية إلى حد كبير. فالصيغة التى تتكرر فى آخر كل ليلة تنتهى فيها شهرزاد من قص حكاياتها: «وقضى حاجته من بنت الوزير»[٢٣]، تبين بوضوح الثمن الذى تدفعه المرأة فى عملية التحضر. فالأصل العربى لا يخفى مسألة التحكم والسيطرة خلف ستار من الرؤية البلاغية والشعرية للحب الزوجى الذى يربط بين الحبيبين فى انسجام وتساوٍ، على عكس ما نجده فى الترجمات الغربية التى تميل إلى الرومانتيكية التى وجدت طريقها فيما بعد إلى الصور versions العربية المعدلة، كما فى نسخة بيرتون، حيث يتعدل التعبير إلى الصيغة التالية: «وناما متعانقين بقية الليل».

والحقيقة أن القصة لا تخبرنا هل يتم إرضاء شهرزاد أم لا؟ والواقع أننا لسنا فى حاجة لأن نعرف. ففى المجتمع القائم على نظام السلطة الأبوية لا يعتد إلا بإرضاء الرجل، ونتيجة لذلك فإن خضوع شهرزاد يعنى الإنكار التام لحاجاتها الجنسية، وإخضاع رغباتها لرغبات الرجل. فبعد انتهائها من القص كل ليلة «يقضى الملك حاجته منها»، لقد أصبحت أداة جنسية. ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر القصة السابقة لامرأة الصندوق التى أجبرت الملكين على الخضوع لرغبتها، والتى «قضت حاجتها منهما»، لكى نفهم مغزى هذا البعد الجديد فى النشاط الجنسى الأنثوى. هنا فقط، ومن المنظور السابق لامرأة الصندوق، تتضح تماماً الرسالة التى تحملها الحكاية الافتتاحية لألف ليلة وليلة؛ لقد اكتملت عملية الإحلال للنشاط الجنسى القوى لامرأة الصندوق.

الوظائف التعليمية الأخلاقية والثقافية الاجتماعية:

الجاذبية الموسوعية وتصفيتها

من خلال نموذج دور أنثوى من الخضوع:

شهرزاد وامرأة الصندوق: شخصيتان أدبيتان نسائيتان، وجهان مختلفان للمرأة والنشاط الجنسى الأنثوى. ما الهدف من ربط حكايتيهما معا؟ وما وظيفة القصة الإطارية فيما يتعلق بصلتها بباقى حكايات (ألف ليلة وليلة)؟ هل هى مجرد وسيلة قصية مخلخلة البناء، تعمل بطريقة مصطنعة على تجميع عدد كبير من القصص على نحو لا يتيح للإطار أن يكتسب أى وزن بنيوى خاص به، وبحيث لا يلبث أن يغيب مصير شهرزاد عن مخيلة القارىء؟ تلك هى الجدلية التى تثيرها جيرهارد Gerhardt التى ترى أن عناصر القص فى الإطار من الضعف بحيث لا تستطيع جذب اهتمام القراء. «إن ألف ليلة وليلة لا تتمتع ببناء قوى تمثل مجموعة ذات إطار: إذ يفتقر بناؤها إلى الفكرة. فما إن يبدأ قص الحكايات حتى يأخذ الإطار فى التلاشى

تدريجياً. ولا نلبث أن نأخذ فى نسيان شهرزاد ومأزقها شيئاً فشيئاً»[٢٥]. وقد أكد چيروم و. كلينتون Gerome W. Clinton مؤخراً أهمية القصة الإطارية التى يفترض أنها توفر نوعاً من «السياق» إلى جانب الروابط «الموضوعية والسيكولوچية» مع الحكايات الأخرى[٢٦]. وكانت ملاحظات برونو بتلهايم Bruno Bettelheim[٢٧] حول الدور العلاجى لشهرزاد هو ما أوعز لكلينتون بهذا التفسير للقصة الإطارية. غير أنه من الواضح أن كلينتون أكثر اهتماماً بما يطلق عليه التكوين السيكولوجى للملك، أو «جنونه» المفترض المبنى على «صدمة الطفولة» نتيجة الفشل فى «إقامة رابطة إيجابية مع النساء» فى طفولته وشبابه. ولسوء الحظ، لا يوجد برهان إيجابى كبير يساند مثل هذا التفسير[٢٨]. وعلى الرغم من أن كلينتون يعتقد فى وحدة القصة الإطارية، مثل سابقيه فإنه غير قادر على أن يدرك الصلة الوثيقة بين جميع جزئياتها القصصية فهو يقول إن الخرافتين «لا تلائمان الموضوع بدرجة مقنعة»، ويصفهما بأنهما «غير متميزتين»[٢٩].

وأما الرأى الثالث، فهو لفريال غزول التى تؤمن أيضاً بأهمية القصة الإطارية. وقد لاحظت أنها بمثابة «العنصر الحاسم» فى المجموعة، وأنها «أسرة مثلها مثل» جميع القصص التى ترويها شهرزاد[٣٠]. وتقول غزول إن ما يشد انتباه القارىء ليس فقط الإثارة التى تولدها خالة الصراع الأولى، وإنما «البداية والنهاية ذات الصيغة الثابتة»، فى كل ليلة، التى «تقطع عملية القص بانتظام». هو ما يظل «يذكرنا بدراما شهرزاد»[٣١]. أما الحبكة الدرامية القوية للقصة الإطارية ذاتها، فإنها تترك بصمتها على البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) بصفة خاصة. «والخلاصة هى أن تعقيدها وشدتها (القصة الإطارية) يظل يحوم فوق حديث شهرزاد»[٣٢].

وبعد قراءة القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة)، لا يسعنا إلا أن نوافق على رأى فريال غزول، على الرغم من أننا سوف نستخلص نتائج مختلفة تماماً. فرسالة «ألف ليلة وليلة» تظل محيرة وغامضة»، وفقاً لتفسير فريال غزول، التى ترى أن «صفتها المميزة تكمن فى التوجه الموسوعى encyclopaedic drive: إذ تضم حكايات ووجهات نظر من الكثرة بحيث يستعصى استخراج أية خلاصة إيديولوچية منها»[٣٣]. ولا شك أن هذه الملاحظة تبدو صحيحة تماماً إذا ما نظرنا إلى اتساع هذا العمل وتنوع أصوله وتغايرها إلى أقصى درجة. غير أن هذا الرأى يصدق فقط فى حالة ما إذا كنا سنتعامل مع القصة الإطارية باعتبارها واحدة من بين قصص كثيرة، ولا تتمتع بوضع خاص أو وظيفة خاصة بالنسبة للمجموعة فى جملتها، الأمر الذى يتعارض مع اعتراف غزول نفسها بأهمية القصة الإطارية. ويبدو كذلك أن هناك تعارضاً بين التأكيد بعدم وجود ما يسمى «بالنموذج الموحد» فى المجموعة، وإصرار غزول فى الوقت نفسه على ما تطلق عليه «الوحدة فى التعدد» التى ترجع غزول أهمية (ألف ليلة وليلة) إليها. مع ذلك فلا تبين لنا غزول بالتحديد ماهية هذه الوحدة أو م يمكن أن تتكون؟

وتتجلى محدودية محاجة فريال غزول فى تعليقاتها على البنية القصّية لـ (ألف ليلة وليلة). فالتنوع الهائل فى المجموعة، وما تنطوى عليه حكاياتها من «ثراء وتغاير» «وتعقد فى الموضوعات»، كل ذلك يفضى إلى ما تسميه غزول «بالتذبذب»، أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة، ومجموعات متباينة من القيم والأنماط الثقافية. ولدعم حجتها تستخدم المؤلفة النساء، وما يزعم من «تضارب ميولهن»: فهناك نساء «تسيطر عليهن متع الجنس» كما أن هناك «نساء يتخذن مثلاً للسلوك الأنثوى (السوى)»[٣٤]، ويتأرجح القص جيئة وذهاباً بين هذه الفئات المختلفة. وهذا التذبذب يحول دون ثبات منهج القص وينحرف بالقارىء فلا يستطيع أن يرسو بالنص على شاطىء الحياة الاجتماعية الخارجية. ذلك أن الاهتمام يتركز على التحولات داخل نطاق

القص، وبذا تظل عملية القراءة محصورة في دائرتها الذاتية[٣٥]. وقد يصدق هذا إذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتبارها سلسلة قصص غير مترابطة، قطعة من الأدب توجد في ذاتها ولذاتها فحسب؛ لكنه بالتأكيد لا يسمح بتفسيرها باعتبارها مجموعة من القصص ضمها إطار واحد، وقام مؤلفون متتابعون بتنقيحها وتنسيقها لكي تقدم إلى جمهور من القراء لاشك في أنهم سيحتاجون إلى «إرساء» النص على واقع «عالمهم الاجتماعي» كيفما وحيثما كان. ويبقى السؤال عن الهدف المحدد الذي تخدمه القصة الإطارية في مثل هذا الخطاب الأدبي بين المؤلف/ المؤلفين والقراء.

ومحدودية التفسير الذي تقدمه غزول ناشيء من حقيقة أنها لا تميز بين الراوية في القصة (شهرزاد) والمستمع إليها (شهريار) من ناحية، وبين راوي قصة شهرزاد/ شهريار، الذي يخاطب جمهوراً تاريخياً حقيقياً من الناحية الأخرى. لاشك أن الهدف من قيام شهرزاد بقص الحكايات داخل الواقع الروائي لعالم (ألف ليلة وليلة) هو «مجرد الحياة، أو المحافظة على البقاء كما تقول غزول[٣٦]. ولكن ما الهدف الذي يقصده القاص الذي كتب (أو القاصون الذين كتبوا) هذه الحكايات بغرض النشر، ولماذا يذهب/ يذهبون إلى هذا المدى لإنشاء قصة جديدة تصبح هي الإطار، بتجميع عناصر قديمة مختلفة لتتكون منها قصة درامية مركبة وموحدة تتميز بالأصالة بشكل مذهل؟ فوق ذلك، فمن المؤكد أنه ليس هناك «تذبذب» داخل الواقع التخيلي للقصة الإطارية ذاتها، ليس هناك غموض ناتج عن تأرجح السرد القصصي الذي يفترض فيه أن يساوي من حيث الأهمية بين جميع الشخصيات والصيغ والنماذج، إلى آخره. لكن القصة تعرض نموذجاً ذا بنية قائمة على الإقناع وتطوراً متسلسلاً يفضي إلى نهاية سعيدة تبلغ ذروتها مع خاتمة (ألف ليلة وليلة)، على نحو غير مسبوق. فالوظيفة البنيوية للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) وكذلك قوتها وما بها من إثارة قصصية، كل ذلك يميزها عن الحكايات الأخرى التي تضمها المجموعة.

وتبين كاترين سليتر جيتس Katherine Slater Gittes في مقالها عن «حكايات كنتربري وتقليد التأطير في التراث العربي The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition» أن إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، سمة مميزة للأدب العربي الإسلامي في العصور الوسطى، ويعكس فكرة بنيوية يمكن ملاحظتها كذلك في المبادىء الجمالية التي كانت تحكم أعمال الفنانين والعلماء في تلك الحقبة. إن إنشاء إطار يبرز كل من المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل باعتباره كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعية» (الأدب)، إنما هو حيلة قصيّة تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ في (ألف ليلة وليلة)[٣٧]. وأما وظيفة الراوية التي تقدم وجهة نظر فردية، تربط بين الأجزاء المفردة وتوحد بين قصص المجموعة كلها، فهي سمة أخرى مشتركة. مع ذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) تختلف من ناحية مهمة عن القصة الإطارية النمطية كما تشرحها جيتس. إن قصة شهرزاد قد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائي، أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة والمطروحة منذ بدء القصة، ألا وهي مسألة المصير الذي ينتظر الراوية البارعة. فالقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية: إنها تتميز بنهاية واضحة لا تحول برغم ذلك دون استخدامها إطاراً يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التي لا يجمع بينها شيء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة، والبعد الثقافي الاجتماعي للقصة الإطارية ذاتها.

ويبدو أن هناك مقولتين اثنتين على الأقل يمكنهما تقديم جواب للسؤال حول مغزى قصة شهرزاد. المقولة الأولى تتصل بالبعد الأخلاقي - التعليمي للقصة. إن البطلة بوصفها الشخصية الإيجابية

تحل محل شخصية سلبية، منشئة بهذا نموذج دور قوى يضع معياراً للسلوك الاجتماعى، ويزيده إقناعاً تلك المقابلة الصارخة بين الشخصيتين المتناقضتين والبديل الصارم المرسوم بدقة وحدّة بالغتين. ولدعم الرسالة المستخلصة تم إقحام أبيات شعرية مقتبسة عن ذلك الشاعر الذى يشبه جمال المرأة - فى معرض مدح جمال امرأة الصندوق - بأروع الظواهر الطبيعية:

أشرقت فى الدجى فلاح النهار

واستنارت بنوره الأسحار

من سناها الشموس تُشرق لمّا

تبدى وتنجلى الأقمار» (٣٨).

ولكن يجب التعامل مع هذه الرسالة المبالغة فى وصف مفاتن النساء بحذر كبير داخل المنظور الذكرى للقصة. فالجمال من ناحية الرؤية الأخلاقية، لا يعدو أن يكون واجهة خارجية تعمل بوصفها إغراء يدعى الرجال لمقاومته. وهكذا يتم الاستشهاد بقول شاعر آخر؛ ونجد أن تلك الأبيات الشعرية التى تحذر القارىء من الوقوع ضحية «خداع الذكاء الأنثوى»، تشكل بوضوح المنظور الذكرى والرسالة الأخلاقية للنص.

والمثير للسخرية أن الأبيات المشار إليها ترد على لسان امرأة الصندوق. إنها ذاتها، مزهوة بحيويتها وقدرتها على الإغراء، هى التى تلقى أبيات الشاعر الذى يدعو بنى جنسه من الرجال إلى أن يتبعوا مثال يوسف وآدم لكى يتجنبوا الخضوع للنساء، وفقد مكانتهم من جراء الجاذبية الجنسية للجنس الأنثوى. مع ذلك، فمن المهم كثيراً أن ينظر إلى الهدف الأخلاقى والتربوى على أنه جزء لا يتجزأ من البعد الثقافى الاجتماعى الأشمل، الذى يمكن أن نتبينه فى ذلك الترويج الأدبى لنموذج دور جديد للأنوثة، وللعلاقات بين الذكر والأنثى، وهو ما يشكل لب القصة الإطارية كما سبق أن بينا. بمعنى آخر، فإن إطار (ألف ليلة وليلة)، يعمل كنوع من المصفاة يتشرب القارىء من خلالها جميع القصص التى تضمها المجموعة. فكأن شخصية شهرزاد - من خلال نموذج دورها المحتذى - تعلق على جميع القصص التى ترويها وجميع الشخصيات التى تتضمنها هذه القصص، وهكذا، فعندما تروى شهرزاد قصصاً فاحشة عن نساء فاسقات وعن إفراطهن الجنسى، فإن المثال الخاص للراوية يعارض الحقيقة المحظورة والمغرية فى آن، وذلك بتقديم نموذج عكسى، ممثلاً فى شخصيتها، كفيل بأن يلغى الجاذبية «السابقة للتحضر» لتلك الأمثلة القائمة على إرضاء الغرائز والانتشاء الليبيدى. ولا تفتأ الفواصل ذات الصيغة الثابتة التى تقطع حديث شهرزاد على فترات منتظمة، أن تردّ القارىء إلى التفكير فى مصير الراوية/ البطلة. فهذه الفواصل التى تقطع الحكايات تعمل بوصفها منبهاً، يحفز القارىء للتأمل فى أحوال الناس الذين تتحدث عنهم قصة ما، وفى الوقت نفسه، لمقارنة موضوعها وأحداثها بنظائرها فى قصة شهرزاد نفسها. وبالطبع لا يوجد الكثير من أوجه المقارنة فى معظم الحالات، ولكن فى بعض الحالات نجد أن المقارنة تتصل بقضايا مهمة، مثل وضع الرجال والنساء فى المجتمع، أو مسألة السلطة والسيطرة إزاء المقاومة والتمرد.

لقد وجد أوائل من قاموا بتجميع وتأليف (ألف ليلة وليلة) من العرب الذين أعطوا القصة الإطارية شكلها الذى رويت به لأول مرة فى (مروج الذهب) للمسعودى فى عام ٩٤٧ وجدوا أنفسهم بصدد عمل رهيب لدرجة الإحباط عندما بدأوا مهمتهم فى وقت ما من القرن الثامن أو التاسع(٤٠). فهؤلاء الكتاب الذين ظهروا فى عصر تميز بالتوسع السريع للإمبراطورية الإسلامية - العربية، قد أتيح لهم الاطلاع على رصيد هائل من الكنوز الثقافية لبلدان مختلفة كالهند والصين وأسبانيا واليونان، وفارس ومصر، وبلاد المغرب، وكذلك قلب الجزيرة العربية من الخليج إلى الفرات. وشرع المؤلفون فى تطويع تراث الكنوز الأدبية لأنفسهم ولقرائهم بترجمة و«تعريب» وتعديل القصص التى نجحوا فى دمج عناصرها الجديدة فى عالمهم الأدبى. لم يتركوا شيئاً مما

صادفهم. وواضح أن البعد الموسوعى لـ (ألف ليلة وليلة) هو العلامة التجارية لكتّاب شديدى الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من المادة المتنوعة، ومؤلفين يدفعهم حماس فائق للبحث عن قصص جديدة ومثيرة وعجيبة دائماً وأبداً. إن عملية إنشاء (ألف ليلة وليلة) تتوازى مع، وتعتبر جزءاً من الازدهار المعاصر لها للفنون والعلوم فى العصر الأول النشط من الحضارة العربية ـ الإسلامية، الذى كان مثالاً «لحركة التجميع الفكرى» فى العالم العربى، على حد تعبير فريال غزول[٤١]. ومثلهم مثل الفلاسفة، وعلماء الرياضة والمعماريين، والباحثين فى الطب، الذين استخدموا مكتشفات الشعوب والبلدان التى توطدت صلاتهم بها، وأدخلوا وطوروا أفكاراً جديدة لتثمر أعمالاً خاصة بهم؛ كذلك فإن المؤلفين العرب قد طوعوا واستخدموا التراث الأدبى الذى تعرفوه، لينقلوه ويصهروه كى يتحول فيصير شيئاً «عربياً» فريداً.

مع ذلك، لم تَخْلُ هذه العملية من الأخطار والمآزق. فكثير من القصص التى جاءت من بلاد أخرى لتصل إلى «الساحة الأدبية» فى مراكز مثل بغداد أو القاهرة تضمنت مادة تمثل إشكالية، بما هى عناصر وثنية أو أوصاف لعادات وقيم اجتماعية لم يكن من السهل إدماجها داخل الدستور المحكم للقانون الدينى وما يصحبه من قواعد النظام الاجتماعى فى مجتمع إسلامى يقوم على السلطة الدينية الصارمة. وفوق ذلك، كان الكثير من الحكايات التى تنتمى إلى الميراث الأدبى للمؤلفين أنفسهم من عصر ما قبل الإسلام؛ تتضمن ملامح مثيرة للجدل مثل قصة امرأة الصندوق وحيويتها التى تفوق الحد، وما تنطوى عليه من وعد/ نذير بالإرضاء الليبيدى اللانهائى، وهى ملامح ربما ولدت أيضاً مشكلة بالنسبة لجامعى حكايات (ألف ليلة وليلة). إلا أن هؤلاء المؤلفين لم يخضعوا هذه المواد المُشْكل للرقابة كما جرت العادة فى معظم الترجمات الغربية، التى عمدت إما إلى حذف فقرات بأكملها أو إعادة صياغة أجزاء من النص لتلائم الأذواق والمتطلبات الاجتماعية ـ الثقافية فى المجتمع الإسلامى الأكثر «تحضراً» الذى يشكل جمهور القراء. وفى الواقع أن المؤلفين قد اعتنوا عناية بالغة بتأليف قصة إطارية افتتاحية، تحيط بالأجزاء المفردة للمجموعة كما تفصل بينها، بينما تقدم فى الوقت نفسه منظوراً يسمح بفترة انتقادية ويتيح فرصة للتأمل فيما تحمله القصص من مضامين وأفكار ومسائل تتصل بالموضوع. وهكذا، فعندما تروى شهرزاد، ضمن قصصها الكثيرة، قصة تدور حول النشاط الجنسى الجامح، حول المردة الأقوياء، والملاحدة المهرطقين، فإن النموذج الذى تمثله هى شخصياً، باعتبارها البطلة الذكية والورعة فى الوقت نفسه، يقصد به ضمان التزام القراء بالطريق الصحيح، اجتماعياً وأخلاقياً. وتماماً مثلما تعارض فضيلة شهرزاد وتلغى السلوك الفاحش لامرأة الصندوق فى القصة الإطارية نفسها، فإن حضورها الدائم بوصفها راوية لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارىء عند كل مرحلة، بنموذج السلوك الاجتماعى المثالى الذى يتضمن وضعها المتحرر والمستقل نسبياً.

وهكذا نجد أن «المهمة التحضيرية» للمرأة كما تتضح من القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة)، موازية بما هى صورة أدبية، لعملية التحضر» خلال الحقبة المبكرة للحضارة العربية ـ الإسلامية، التى امتدت فيها هذه الحضارة من الأصول الوثنية «البربرية» إلى المنجزات العظمى فى عصرها الذهبى. إن خضوع شهرزاد لسلطة الملك يلقى تبريراً أخيراً له فى فكرة التسليم (فى الإسلام) باعتباره المبدأ الذى تقوم عليه هذه الحضارة. وتتمثل العملية التاريخية لتقدم المجتمع المتحضر فى ظاهرة اتخاذ هذه الفكرة لمعان مختلفة سواء لدى الرجال أو النساء فى ظل النظام القائم على السلطة الأبوية فى ذلك العالم الذى تصفه (ألف ليلة وليلة).

الهوامش :

(١) انظر: Mia I. Gerhardt, **The Art of Story- Telling** (Leiden:EJ. Brill, 1963), p.398.

(٢) اقتباس جيرهارد ص ٣٩٨، هامش ٢ عن K. Dyroff,
"Zur Entstehung und Geschichte des arabischeu Buches 1001 Nacht",
انظر: in Die Erzahlungen aus den 1001 Nachten: vollst. Deutsche. Ausg. auf Grund der Burton'schen Engl. Ausg, ed. F. P. Greve (Leipzig, 1908), 12 : 280.

(٣) انظر: Gerhardt p. 398.

(٤) انظر: Gerhardt p. 401.

(٥) انظر: Emmanuel Cosquin, **Etudes Folkloriques** (Paris, 1922) pp. 265-347.

(٦)
انظر: Enno Littmann, "Alf Layla wa- Layla", in **Encyclopaedia of Islam**, new ed. (Leiden, 1956),p. 362.
ومقال ليتمان صورة مختصرة عن مقالته:
"Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht", the "Anhang" of his translation Die enzahlungen ausden Tausendundein Nachten, (Wiesbaden: Insel, 1976, 1953), 12:pp. 647-738.

(٧) انظر: Enno Littmann, **"Zur Entstehung und Geschichte Von Taasendundeiner Nacht,"** P. 668.

(٨) انظر: CF. Nikit Elisseeff, **Thêmes et Motifs des Mille et Une Nuits** (Beyrouth: Institute Français de Damas, 1949),P. 35.

(٩) يقوم تفسيرنا على طبعة كلكتا الثانية:
"The Alif Laila or the Book of the Thousand Nights and one Night, Commonly Known as : The Arabian Nights Entertainments,"
التي نشرت الآن كاملة لأول مرة في الأصل العربي مأخوذا عن مخطوطة مصرية جاء بها إلى الهند ماجور تيرنر Major Turner، محرر الشاهنامة، والطبعة عن: W.H. Macnaghten, Esq. 4 vols. (Calcutta, 1839-42).

كما استعنا أيضاً بطبعة بولاق الأولى لألف ليلة وليلة (القاهرة، بولاق ١٢٥٢هـ/ ١٨٣٦م)، وكذلك ترجمات ليتمان وبيرتون.

(١٠) انظر: Evelyne Sullerot, **Woman, Society and Change,** trans.Margaret Scotford Archer.(London:Weidenfeld and Nicolson,1971) p.8.

(١١) انظر: Sullerot p.8.

(١٢) تعليق سوملاميث فايرستون CF. Shulamith Firestone على «النشاط الجنسي المفرط» الذي يشكل خطراً على «التكاثر المستمر الضروري لبقاء الجنس البشري». ويستطرد فايرستون: «كان لابد من تقييد النشاط الجنسي عن طريق الدين وغيره من النظم الحضارية، حصره في نطاق أغراض التكاثر، بحيث اعتبرت أي متعة جنسية خارج هذا النطاق انحرافاً أخلاقياً أو ما هو أسوأ».
The Dialectic of Sex (New York:Bantam,1971), p.209.

(١٣) من أبرز الأعمال في هذا الموضوع، بالطبع، عمل فرويد. وانظر أيضاً الأعمال الآتية التي اعتمدت على مؤلف فرويد: Herbert Marcuse **Eros and Civilization,** (London:Sphere Books,1969) Norbert Elias, **The Civilizing Process** (New York:Urizen Books,1978).
الذي ترجم عن الأصل الألماني الذي صدر للمؤلف عام ١٩٣٩ بعنوان: **Der Process der Ziyilisaton**
أشار برونو بيتلهايم Bruno Bettelheim إلى مهمة شهرزاد «التحضيرية»: في كتابه:

(١٤) **The Uses of Enchantment** (London, Thames and Hudson, 1965).
غير أن تحليل بيتلهايم - وإن كان مقنعاً - تحده رؤيته شهرزاد باعتبارها الطبيبة النفسانية، التي استطاعت أن تشفي الملك من مرض «العصاب» عن طريق قص حكايات الجنيات (Jaing- tales)، وهو ما يتفق بالطبع مع موضوع بحث بيتلهايم والهدف من كتابته. غير أن بيتلهايم لا يدرك تلك العلاقة السببية بين امرأة الصندوق وشهرزاد، وعملية حلول إحديهما محل الأخرى؛ باعتبارها جزءاً من الصيغة التاريخية والاجتماعية - الثقافية الأوسع، التي جرى على أساسها تأسيس المجتمع القائم على السلطة الأبوية وإضفاء الشرعية عليه.

(١٥) انظر: Herbert Marcuse, **Eros and Civilization,** p. 46.

(١٦) انــظــر: Fatna A. Sabbah, **Woman in the Muslim Unconcious,** (New York:Pergamon Press, 1984), pp. 3-5.

(١٧) كما ورد في **The Feminine Mystique** (London:Gollancz, 1963)p.81.،
«حبيسة البيت طفلة بين أطفالها، سلبية، ليست لها سيطرة على أى جانب فى حياتها، تلك هى المرأة التى كان وجودها لا يتحقق إلا بإرضاء الرجل. كانت تعتمد على حمايته اعتماداً تاماً في عالم لا تشارك في صنعه: عالم الرجل. ولم يكن بمقدورها أن تشب لتسأل ذلك السؤال الإنساني البسيط «من أنا ؟ وماذا أريد؟؟». ومن الواضح أن هذا الوصف لا ينطبق على شهرزاد، على الرغم من أنه يكاد يقترب من وصف حالتها بعد خضوعها للملك.

(١٨) مقتبسة من ترجمة ر.ف. بيرتون:
R.F.Burton's translation, **The Book of Thousand Nights and Night,** printed by Burton Club for private subscribers only, no. 816 (London, 1885), 1:15.

(١٩) انــظــر: Burton,p.22.

(٢٠) للاطلاع على دراسة انتقادية عن نموذج الدور السلبي للنساء في العالم الإسلامي، يتميز «بالصمت والجمود»، الذى يلقى قبولاً عاماً، انظر:
Fatna A.Sabbah, **Women in the Muslim Unconscious,** (New York):Pergamon Press, 1984).

(٢١) انظر: Burton,p.29.

(٢٢) انظر تعليقات إيفلين ساليروت Evelyne Sullerot and عن«الحبس البيتى». Domestic confinement فـــى **Woman, and Society** Change,p.6.

(٢٣) فى النسخة العربية لطبعة كلكتا الثانية ص٢٠. وانظر أيضاً ص٩ حيث نجد هذا التعبير يستخدم لأول مرة على لسان شهرزاد نفسها، وذلك فى حديثها مع أختها دنيازاد حين تخبرها أن تأتى وتطلب أن تحكى لها قصة بعد أن «يقضى الملك حاجته» من شهرزاد. وانظر أيضاً طبعة بولاق ص ٦ وص ١٤.

(٢٤) انظر: Burton p. 29.

(٢٥) انــظــر: Gerhardt, pp. 398 and 400.

(٢٦) انـظـر: Jerome W.Clinton, "Madness and Cure in the Thousand and One Nights", in **Fairny Tales and Society, Illsion, Allusion and Paradigm,** ed. Ruth B.Bottigheimer,(Philadelphia: University of Pennsylvania Press,1986),pp. 36-51.

(٢٧) انظر هامش رقم ١٤.

(٢٨) يعترف كلينتون نفسه بأن تفسيره مبنى على برهان «واه وسلبى»، ص ٤١.

(٢٩) انظر: Clinton. p 43.

(٣٠) انظر Ferial Ghazoul, "Poetic Logic in **The Panohatantra** and **The Arabian Nights**", **Arab Studies Quarterly,** 5, 1 (1983): 14.
وفى هذا المقال طورت غزول بعض الأفكار التى تضمنتها رسالتها للدكتوراة: «ألف ليلة وليلة: تحليل بنيوى».
(Cairo: Cairo Assoociated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980).

(٣١) انظر: Ghazoul, "Poetic Logic" p. 14.

(٣٢) انظر. " p.14

(٣٣) انظر: " p.16

(٣٤) انظر: " p.16

(٣٥) انظر: " p.16

(٣٦) انظر: . " p. 17

(٣٧) انــظــر: Katharine Slater Gittes, "**The Canterbury Tales** and the Arabic Frame Tradition "PMIA,p. 98,2 (March 1983): 242.
ولسوء الحظ لا تنكر جيتس ألف ليلة وليلة فى دراستها.

(٣٨) انظر: Burton p.11

(٣٩) انــظــر: Burton, p.13

(٤٠) انظر تعليقات ليتمان Littman على ألف ليلة وليلة فى:
Encyclopaedia of Islam. new ed. (Leiden, 1956) pp. 360-363.

(٤١) انــظــر: Ghazoul, **The Arabian Nights: A Structural Analysis,** p.54.

ليس بالحكى وحده
تشتغل شهرزاد

محسن جاسم الموسوى *

ربما قاد الانهماك فى قراءة (ألف ليلة وليلة) على أنها من أنماط الحكايات الشعبية ، أو أنها كذلك كلاً، إلى التركيز على تركيبة أساس داخل أنماط السرد وأزمانه. فهناك التحذير ، وهناك الاختراق ، فالوقوع فى الشرك وما يستتبعه من استجواب ، فبلوغ الوساطة أو الشراكة ، ومن ثم الانفراج : فالمتوالية تبتدئ مقلوبة لتنتهى عند الوضع الصحيح . لكن هذه التركيبة ما هى إلا واحدة من عدد كبير من مركبات السرد فى (ألف ليلة وليلة) ، كما أنها فى مساق تلك المستنسخة ، أى الآخذة عن الأصول التاريخية ، تبتعد عن هذا الشكل لتعود إليه فى النتيجة كما هو الأمر فى الليلة (٩٥٩، ص ٥٤٥، ج ٢)[١] المأخوذة عن ابن حمدون مثلاً . ومثل هذه القراءات للبنية أو لمساق الحدث تعنى لزوماً إغفالاً للمتن ، أو للخطاب ومعنى تعددياته اللسانية :

ومنذ أن ازدهرت العناية بوظائف الحكاية الشعبية كما قدمها پروب أولاً، وقبل أن يختزلها جريماس ويشارك فى تحويرها أو تعديلها عدد آخر من البنائيين ، تعددت القراءة لـ (ألف ليلة وليلة) وتباينت. لكنها، فى أحسنها حالاً، عند تودوروف مثلاً، لم تزل تتعامل مع الحكايات وفق أساسين رئيسين:

- «العجائبى» والمذهل بصفته جنساً أدبياً.

- والشخوص أو العوامل بصفتهم ذواتاً للسرد، أو للحكايات ؛ فهم هناك من أجل الحدث لا غير، ما دامت (ألف ليلة وليلة) تأخذ عما يسميه بالأدب الإسنادى؛ حيث تأكيد الاستكمال وفق مبدأ السببية الآنية التى لاتترك مجالاً للقرينة النفسية أو للمناخ الأوسع للنص، فنحن فى هذه النصوص (فى عالم رجالات السرد) مادام كل شخصية قصة ممكنة[٢]. أى أننا إزاء هذه القراءة سنكون معنيين تماماً بذلك الانتظام المتكرر، بتلك التكوينات الثنائية متقابلة أو متوازية للوظائف والعاملين والمحمولات التى تتيح لنا أن نتحدث

(*) أستاذ الأدب الإنجليزى فى كلية الآداب بمنوبة، تونس.

عن انتظامها فى هذا الجنس أو ذاك. أما التعدديات اللسانية التى ينشغل بها أصحاب الخطاب الروائى ، فلا مجال لها فى هذا الحقل، أى أنها ستحال ضرورة إلى المتون ، إلى فضاءات منسية تنوه عنها؛ حسب كرستيفا أو كريستين بروك روز أو دويت كلرب بين مجموعات النقاد المعنيين بالنص[٣].

ومن جانب آخر، لا يسع المرء إلا أن يتفق مع آراء تودوروف كلما جرى تخصيص السرد، محكياً مرة أو مكتوباً مرة أخرى : فكلما جاءت الصفحات بيضاً بدا نذير الموت واضحاً ؛ وكل ورقة بيضاء يقلبها إبهام الملك كانت توصل له السم الذى يبلغ ريقه وجسده . وتقابل الورقة البيضاء القصة أو الحكاية الموقوفة أو المكبوحة؛ فكل كبح يقابله موت ، هكذا كان الحكيم يموت، بينما كان ملك الصين يوشك أن يقتل الخياط وصحبه لعدم وجود ما هو غريب مسلٍ لديهم، فالخلفاء لا ينامون دون حدث أو مغامرة أو حكاية (الليلة ٣٢٨، ص٥٠٣ جـ١) مثلاً، ولهذا كان أحدهم يصيح بالحلاق (جـ١ ، ص٩٨): «اصدع رأسى بخرافة خبرك»، لكن الحلاق ينال الطرد بعدئذ: فطلب الحكى قائم، أما النتيجة المستكملة فمرهونة باستجابة القارئ أو المستمع، أى المتلقى داخل النص. وفى مثل هذا السياق، تبدو الحكاية شراء للحياة، وتأجيلاً للموت وتسويفاً ومماطلة أيضاً. لكنها اعتراف مدروس بالفن الذى يركنه النخبة إلى الهامش، فيثأر منهم عبر طريق آخر يجعل G.K. Chesterton فى (بهارات الحياة ومقالات أخرى) يطريه بحب بالغ لابد أن يكون له وقعه فى التأثير على بعض التفسيرات الرمزية للحكاية الإطارية[٤]. وبعده بسنوات طويلة، كان تودوروف يستقدم مهارة الشكلانيين منطلقة من حدودها فى رحاب واسعة تتيحها اهتماماته الأوسع وقراءاته التى تيسر له أن يرصد فيها تكوينات فاعلة، هى البديل المؤقت للقراءة التعميمية لـ (ألف ليلة وليلة) ولتلك المطلقات عنها. فكلما وجد القارئ مكونات متكررة كالعجائبى بأنواعه من أداتى وبلاغى مسرف أو غريب، أو كالخارق أو الغرائبى، سهل عليه أن يتجنب الوقوع فى الدمج والتعميم بشأن حكايات كثيرة متباينة. فهناك تسمية لهذا وذاك من الموتيفات المتكررة أو الأنساق أو البناءات والتراكيب. لكن هذا التمييز يصعب عندما يعنى الدارس بتاريخ الحكايات وأشكالها وانتماءاتها وسلالاتها، ولهذا كانت ميا جيرهارد فى كتابها الذائع (فن السرد القصصى: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة)[٥] (برل١٩٦٣ـ بالإنجليزية) تضطر إلى أن تصف الحكايات بأنها سرد شعبى قبل أن تستدرك لاحقاً: فثمة وصف متكرر وصياغة جاهزة مما يطلق عليه الشكلانيون الروس لاحقاً إعلانات السرد من مطالع وخواتم.. إلخ؛ وعندما تستدرك تقول إن بينها حكايات بمستوى قصصى عال(ص٤٢).

ولربما تقود قراءة التعددية اللسانية[٦] فى (ألف ليلة وليلة) من جانب، وأشكال الفعل والحوافز من جانب ثان، وكذلك تتمات التعددية داخل الخطاب بأشكالها وصياغاتها الأخرى المتباينة مع (عجائبى) تودوروف (من صور ورسوم وموسيقى وفصوص مرصودة وأقنعة مذهبة لها فعل الحوافز الحرة) من جانب ثالث، إلى تأملات أوسع فى فضاءات الحكى التى تبقى (ألف ليلة وليلة) تنفتح بهذه الحرية للأذهان والأعمار المختلفة وعلى مر العصور بأهوائها وتمنياتها وخلافاتها:

فالحكاية الواحدة يمكن أن تنفرط فى أخرى، ويجرى تأجيل الأولى فى تناوب ما كما هو الأمر فى «حكاية أبى الحسن العمانى» الذى يمر بالبصرة ثم يبغداد بعدما أجمع له الناس أنه «ليس فى البلاد أحسن من بغداد ومن أهلها»، ويقول أبو الحسن: «وصاروا يصفون بغداد وحسن أخلاق أهلها وطيب هوائها وحسن تركيبها»[٧]: أى أنه يسأل، فينفتح الفعل من خلال الإجابة. والجواب هو خطاب آخر، رأى عام سائد يعنى

ضمناً خضوع ما هو خاص إليه. ولهذا يقول: «فاشتاقت نفسى إليها وتعلقت آمالى برؤيتها فقمت وبعت العقارات والأملاك...» . وما يفصح عنه ملفوظه عبارة عن مجموعة من القرائن، نفسية كالشوق والترقب والتعلق، واجتماعية كالمال والثروة. وكل هذه القرائن تحيل على أبى الحسن نفسه وترسم لنا شخصه، وتهيئ لنا استقبال مايجرى فى حكايته الأولى ومناوبتها الثانية التى تنتهى بحسبه الطاغى بالفجيعة المادية (الليلة ٩٥١ ج٢، ص٥٣٢). ومثل هذه الشخصية العازمة على البذل والمتعة لها لغتها، ولمستقبلها لغة أخرى أيضاً : فعند عقد الصراط بحى الزعفران فى الكرخ يلتقى من هو فى طلبه، أى طاهر بن العلاء شيخ الفتيان صاحبهم بعدما أخبره الناس عنه قائلين: «كل من دخل عنده يأكل ويشرب وينظر إلى الملاح». أما ما هو خاص فيرد على لسانه:

«والله إن لى زماناً وأنا أدور على مثل هذا.
فيتوجه إليه: يا سيدى إن لى عندك حاجة.
فقال: ما حاجتك؟
قلت: أشتهى أن أكون ضيفك فى هذه الليلة.
فقال: حباً وكرامة.

ثم قال: يا ولدى عندى جوار كثيرة منهن من ليلتها بعشرة دنانير ومنهن من ليلتها بأربعين، ومنهن من ليلتها بأكثر، فاختار من تريد».

(الليلة ٩٤٩، ج٢، ص ٥٢٨ _ ٥٢٩).

أى أن الحوار ينفتح فى لغات تتحد بصورة المتكلمين، الثرى الباحث عن المتعة والشاب المتجه إلى أجمل حارات الظرفاء والبزازين والصيارفة وأهل المتعة، والشيخ صاحب الفتيان الذى يقيم داراً بخدمها وحشمها لهذا الغرض. وكلاهما يفصح عن نفسه مباشرة وبعدد من القرائن الدالة. وقلما يتم اللجوء إلى التعمية إلا عند التكنية للمتعة بالضيافة وللاستقبال (ببدل مادى محدد) بالحب والكرامة. وعندما ينتهى ماله فى نفقاته الكبيرة تستلطفه ابنة الطاهر وتدفع له فيدفع إلى الأب، حتى عرف الأب بالقصة؛ فكان ما يلى:

«قال لى: يا فلان..

قلت له: لبيك.

قال: عادتنا انه إذا كان عندنا تاجر وافتقر أننا نضيفه ثلاثة أيام وأنت لك سنة جالس تأكل وتشرب وتفعل ما تشاء.

ثم التفت إلى غلمانه، وقال: اخلعوا ثيابه. ففعلوا. وأعطونى ثياباً رديئة قيمتها خمسة دراهم ودفعوا لى عشرة دراهم.

ثم قال لى: أخرج فأنا لا اضربك ولا اشتمك واذهب إلى حال سبيلك وان اقمت فى هذه البلدة كان دمك هدراً».

(الليلة٩٥٠، ج٢، ص ٥٣١).

أى أن إفلاس باث السارد _ الفاعل فى هذه الحكاية أسقط عنه خصوصيته، فهو (فلان) الآن، كما أن الكناية أو لغة الإشارة والتعميم يستعان بها لتبيان ما لا يراد الإفصاح عنه (وتفعل ما تشاء) ما دامت المعنية هى الصبية ابنة المتكلم. أما الفعل فله دلالاته، فخلع الثياب فى فضاءات (ألف ليلة وليلة) ليس من باب التعريض والاستهانة فحسب، كما أنه ليس قراراً مادياً، وإنما هو فعل يعنى فقدان هوية سابقة، هكذا تلجأ إليه «تودد» كلما غلبت القضاة والحكماء والفقهاء. أما التحذير الأخير فهو جازم لأنه خطاب أمر ولأن وجود مستقبله فى الحى يعنى انشغال ابنته به، وهو ما لا يتوافق مع مصالح الطاهر بن العلاء الذى وضع ابنته سيدة فى ذلك الوجود الشهوانى. تقول عنها واحدة من الجوارى:

«أتعرف يا أبا الحسن كم ليلتها ويومها؟ قلت لا: قالت: خمسمائة دينار وهى حسرة فى قلوب الملوك»[٨]. ولأنه تاجر استقبل المقارنة بلوعة: «فقلت والله لأذهبن مالى كله على هذه الجارية». أما الأب فلم يحد عن صفاته التى تفصح عنها القرائن اللسانية: «قال: زن الذهب. ثم قال لغلام: اعمد به إلى سيدتك فلانه». لكن الشيخ نفسه، يمكن أن يتراجع عندما تمرض ابنته ويعود أبو الحسن موفور المال، فيقول له: «يا سيدى أين كنت فى هذه الغيبة؟ قد هلكت ابنتى من أجل فراقك»[٩].

فثمة لغة أخرى مليئة بالتوسل والاستلطاف والتفانى؛ أما أبو الحسن نفسه، فإنه ما إن يوقع عقد بيع قرص تعويذ شديد الحمرة ظنه رخيصاً ويعرف من المشترى نفعه وفائدته حتى يكون ما يكون. يقول: «التفت (المشترى) إلى وقال لى: يا مسكين والله لو أخرت البيع لزدناك إلى مائة ألف دينار بل إلى ألف ألف دينار». ويضيف قائلاً للخليفة: «فلما سمعت.. هذا الكلام نفر الدم من وجهى وعلا عليه هذا الاصفرار الذى تنظره من ذلك اليوم» (الليلة ٩٥١ ج، ص٥٣٢) أى أن إجابته جاءت استجابة لاستفهام الخليفة عن صفرة علت وجهه، ولم يكن لها من سبب غير حسه بالفجعية المادية. وبينما يمثل الاستفهام الاستهلالى حافظا ثلاث حكايات، فإنه يعنى أساساً بحكاية فص التعويذة الذى وقع لذيه. كما أن البنية الدرامية للحوار بينه وبين الراغب فى الشراء والعارف بسر قرص التعويذ تتبنى هى الأخرى على موقف السخرية والمفارقة من جانب وتتسع للتعددية اللسانية التى تساعد فى تأزيم الموقف من جانب آخر؛ فالسارد هو أحد الطرفين المتقابلين، فهو البائع والقادم هو الراغب فى الشراء:

«قال لى: عن اذنك هل أقلب ما عندك من البضائع.
قلت: نعم (وأنا يا أمير المؤمنين مغتاظ من كساد قرص التعويذ) فقلب الرجل البضاعة
ولم يأخذ منها سوى قرص التعويذ، فلما رآه يا أمير المؤمنين قبّل يده وقال الحمد لله.
ثم قال: يا سيدى أتبيع هذا
فازداد غيظى وقلت له: نعم
فقال لى: كم ثمنه
فقلت له: كم تدفع أنت
قال: عشرين ديناراً
فتوهمت انه يستهزئ بى
فقلت: اذهب إلى حال سبيلك
فقال لى: هو بخمسين ديناراً
فلم أخاطبه.
فقال: بألف دينار.
هذا كله يا أمير المؤمنين وأنا ساكت. ولم أجبه. وهو يضحك من سكوتى.
ويقول لى: لأى شيء لم ترد على
فقلت له: اذهب إلى حال سبيلك
واردت أن أخاصمه.
وهو يزيد ألفاً بعد ألف.
ولم أرد عليه
حتى قال: أتبيعه بعشرين ألف دينار
وأنا أظن أنه يستهزئ بى
فاجتمع علينا الناس، وكل منهم يقول لى: بعه، وان لم يشتر فنحن الكل عليه ونضربه ونخرجه من البلد

فقلت له: هل أنت تشترى أو تستهزئ

فقال: هل أنت تبيع أو تستهزئ
قلت له: أبيع
قال: هو بثلاثين ألف دينار خذها وامض البيع

فقلت للحاضرين: اشهدوا عليه، ولكن
بشرط أن تخبرني ما فائدته وما نفعه
قال: امض البيع وأنا أخبرك بفائدته ونفعه
فقلت: بعتك
فقال: الله على ما أقول وكيل».

أى أن الراغب عارف بما يريد، وأبو الحسن جاهل بما يجرى، وكلاهما يتصور الآخر هازئاً. لكن الحوار يجرى بين طرفين عارفين بشأن السوق والمماطلة، وكلاهما يقدم حاله من أبناء السوق أو المتعاملين بالبيع والشراء، كما أن خطاب العامة ينتمى إلى هذا السوق، ولهذا يستند إلى أعراف وقرارات وتصرفات واضحة فى الأذهان. أما درامية المشهد، فتتحقق من خلال المفارقة الساخرة التى يحتويها الموقف والتصعيد الحاد الذى ينبنى على وضع المتكلم النفسى (المغتاظ من كساد قرص التعويذ) والذى ينبغى أن ينفرج عند عقد البيع لولا حب الاستطلاع الذى قاد إلى ما قاد إليه.

وبينما لا يتسع التحليل البنيوى لمثل هذه التراكيب الحوارية التى تنتمى وتمتد فى فضاءات الأعراف والتقاليد والعادات والرغبات القائمة فى المجتمع التجارى، فإن حب الاستطلاع الذى يدفع بالعمانى إلى التساؤل ومعرفة السر والصفرة التى علت وجهه لاحقاً يشكل أحد الموتيفات المتكررة فى الحكايات التى لفتت انتباه تودوروف فى غير هذا الموضع. فحب الاستطلاع فى (ألف ليلة وليلة) يمكن أن يولد فعلاً ما، لكنه غالباً ما ينتهى بصاحبه إلى الهلاك [١٠].

ومن الواضح أن الحكاية المناوبة شغلت حيزاً أكبر، كما أنها انفجرت عن أحداث أثرت فى الفاعل، بينما لم يبد عليه العشق بدرجة التأثير التى نالها قرص التعويذ. ولهذا تتقابل الحكاية على صعيد الشخوص بصبية الطاهر بن العلاء التى نالها العشق فذوت، فثمة رجل وامرأة، ولولا العودة إليها لبدا العمانى غريباً على قصص الحب فى (ألف ليلة وليلة). لكنه على الرغم من ذلك يبقى من بين فئة التجار التى تعشق وتنفق، ويبدو التبذير بديلها الآخر فى الدلالة على الحب.

وإذا كان (قرص التعويذ) يشكل حافزاً ديناميكياً فى حكاية ثالثة مناوبة تنفتح على التساؤل فى نفعه وفائدته، فإنه لا يمتلك غير دلالته المادية فى الثانية، ويكاد يصبح تأليفياً يعاون فى معرفة شخصية المتحدث وهمومه وطموحاته كما أنه يتمظهر فى أى سلعة ثمينة ما دام العمانى منهمكاً بقيمته لا بطاقته العلاجية: وهو يختلف مثلاً عن ذلك الخاتم المرصود فى كف الملك اليمين (الليلة ٩٣٨، ج٢، ص ٥١٤): فمن الصعب أن نقول عن وجوده عنصراً خارقاً على أنه مولد للفعل، ولربما كان مهدئاً للأحوال: فالقبطان يقول لأبى صير عن الخاتم:

«إذا غضب الملك على أحد وأراد قتله يشير عليه باليد اليمنى التى فيها الخاتم فيخرج من الخاتم بارقة فتصيب الذى يشير عليه فتقع رأسه من بين كتفيه، وما أطاعته العساكر ولا قهر الجبابرة إلا بسبب هذا الخاتم فلما وقع الخاتم من إصبعه كتم أمره».

أى أن الخاتم المرصود يحقق الاستقرار لا الاضطراب، الركود لا السرد، فالأخير يستدعى فعلاً ما، وألا يستبدل بفعل داخلى (كالتأمل والاستدعاء) أو التجريدى كالحوار غير الدرامى: ولهذا كان الملك يصمت عما حل به استدراجاً للاستقرار، بينما يتساءل عن سر مجىء أبى صير الذى أمر بإلقائه فى البحر: «أما أرسيناك فى البحر؟ كيف فعلت حتى خرجت منه». لكن السرد يستعيض عن ركوده بمفارقة ساخرة أخرى، فهو يجهل ما يعرفه المستمع والمتلقى، أى أن أبا صير عثر على الخاتم وأن بمستطاعه الانتصار عليه. أما إعادة

الخاتم المرصود إلى الملك فتأتى انسجاماً مع قوانين ثنائية المحمولات التى تلجأ إليها مثل هذه الحكاية القائمة على التقابل والتوازى: فأبو قير مدفوع بالأنانية والغيرة ليربك الأجواء ويدبر المقالب، وأبو صير مجبول على المحبة والوداعة والطيبة ليستعيد للأجواء الهدوء والاستقرار. فكان أن جاءه الخاتم المرصود مصادفة فى سمكة لاستعادة الركود للحكاية، والحكم عليها بالانتهاء. أى أن ظهور «الخارق» يستند إلى مكانته فى السرد، وعلى الرغم من صحة المقولة التى يوردها تودوروف فى أن حضور الخارق يعنى سرداً ضرورة، فإنه قد يظهر فى السرد لاستكمال غرض آخر، أى عود الأمور إلى نصابها مثلاً[11].

ومثل هذا الخاتم ولدور مختلف كان القناع المذهب فى الليلة ٥٩٩ (ج٢، ص٧٩): فشراء ابن الملك للقناع من أبى الفتح بن قيدام التاجر لا يقود إلا إلى ما هو إدماجى فى بناء الحكاية، إنه «أداة توريط» كما يقال فى قصص الجريمة مثلاً، فالهدف هو زرع الشك فى قلب التاجر بزوجه الشابة، وبالتالى تيسيرها لغرض العجوز الآخر، أى الجمع بينها وبين ابن الملك ما دام قد عشقها ودفع للعجوز المال لهذا الغرض. أى أن القناع قد يقود إلى فعل لدى التاجر، وهو ما يحصل، فيساعد فى تطوير الوظيفة التوزيعية وانتقالها إلى مستوى الفعل. لكنه لم يكن كذلك من جهة الشاب صاحب الرغبة فى اللقاء: فهو يبتاعه فى ضوء وصية العجوز غير عارف بما تريده منه، لكن عملية الشراء توضح ثراءه وسعة يده وتفانيه فى طلب لذته. أى أنه قرينى فى هذا المجال، وتبقى العجوز فاعلاً وسيطاً قادراً على تجميع الأدلة والمقالب ودفعها باتجاه ما تريد : فالعجوز فى الحكاية المذكورة هى الراوى، بينما يبقى الآخرون دمى تحركهم كما تشاء. ولولا عدم استجابة الحكايات لتأويلات الرمز وصدها لذلك، لقال المرء إن القناع المذهب يأتى رمزاً انحرافياً يحيد بالحكى عن الواقع لاختزال مسافة التحول من مكان إلى آخر ومن مكانة اجتماعية إلى أخرى، من تاجر إلى ملك، ومن أعلى إلى أدنى، فابن الملك يطل من فوق إلى فوق، ويرى الصبية، ويحل عند الباب ليرى العبد ويذهب إلى السوق ليرى الصبية عند التاجر؛ أى أن الرواة فى (ألف ليلة وليلة) لا يتورعون عن ارتداء ألبسة العجائز، فها هى العجوز فى تلك الحكاية تبدو لابن الملك الشاب الجالس وحيداً حائراً عند باب الدار التى كثرت التحذيرات منها «شمطاء كأنها الحية الرقطاء وهى تكثر من التسبيح والتقديس وتزيل الحجارة والأذى من الطريق» ؛ فالوصف لا يستقيم مع الفعل إلا لغرض التضاد الذى تكثر منه الحكايات وتلجأ إليه فى توازياتها الأساس[12]. وما دام السرد يستدعى الاستجابة للرغبة (أبناء الملوك خاصة)، فإن الرواة يخترقون ما هو شرعى أو مقدس بما هو وسيط ملتبس: ولهذا كان ابن الملك يتخيلها بهذا التضاد ويناديها بـ «يا أمى» قائلاً: «عاملينى معاملة السادات للعبيد وبالعجل أدركينى وإذا مت فأنت المطالبة بدمى يوم القيامة». فمن الواضح أن لغته تستند إلى ما هو عامى، كما أنها تأخذ عن اللهجة البغدادية الدارجة (بالعجل)، وتستعين بمرجعية الظرفاء والعشاق فى العصر الوسيط، عندما كان الميت فى سبيل الحب يجد الشفاعة عند المجتمع. لكن مثل هذه التعددية داخل لغة الشخوص تتيح للراوى أن يختفى تماماً وتتسلل بديلته فى تحقيق ما هو منكر اجتماعياً (خداع الزوج التاجر والتغرير بالزوجة وإرضاء عشق الشاب) وما هو متوافق مع الظرف والعشق فى العصر المذكور[13].

لكن مثل هذا التخفى قد يدفع بالرواة إلى استدعاء أدوار أخرى، فهم الصيادون دائماً، يلقون بشباكهم هنا أو هناك، فتأتيهم بالقماقم مرة وبالأحجار مرة أخرى؛ كما أنها تأتيهم بالعفاريت وبعبد الله البحرى وبالخواتم المرصودة: وكلما جاءت الشباك بالعفاريت تحرك السرد وعصفت به الأحداث واتسعت، بينما يقود مجىء

البحرى إلى مملكة البحر العجيبة بعاداتها وخلائقها. فالرواة يجدون ضالتهم في المياه. فهنا لا متسع للخيال ينطلق فيه ملوناً مختلفاً غريباً غامضاً، يتسلطون عليه بارتياح، بينما تبقى الحرفة الأصلية محدودة كتلك التى يظهر فيها الصياد أو بالأحرى التى يستعين فيها الرشيد بملابسه ليطلع على الجلسة المعقودة في بستانه بحضور الشيخ إبراهيم، حارسه التقى الذى ينسى الورع أمام الجمال الطاغى لأنيس الجليس.

وكلما كثرت التكوينات الأداتية أو البصرية اجتمعت خيوط الحكى بقوة أكثر: فإبراهيم بن أبى الخصيب صاحب مصر ما كان له أن يقع في غرام جميلة بنت أبى الليث التى لا يطمع رجل فى بلوغها لولا الصورة التى وجدها عند كتبى (الليلة ٩٥٣، ج٢، ص ٥٣٤): فالصورة تستند إلى ما يتيح لوظيفتها التوزيعية أن تتنامى فى رغبة طاغية لدى إبراهيم لرؤية صاحبتها، وكان أن شد الرحال من مصر إلى البصرة، ومنها إلى بغداد الكرخ، وإلى درب الزعفران حيث يقيم ابن عمها الرسام أبو القاسم الصندلانى.

وبينما يدفع أبو القاسم بالشاب إلى البصرة، تبتدئ مواقف المفارقة فى الاشتغال داخل السرد: فالصندلانى يكتم خطته عن إبراهيم، والشاب يزداد شوقاً واستعداداً للتضحية كلما علم بمواصفاتها؛ يقول له الصندلانى أبوالقاسم:

«ما على وجه الأرض أجمل منها ولكنها زاهدة فى الرجال ولم تقدر أن تسمع ذكر رجل فى مجلسها» وهى «جبارة من الجبابرة»[١٤].

وتقول له زوج بواب الخان فى البصرة:

«الله الله يا أخى أن تترك هذا الكلام لئلا يسمع بنا أحد فتهلك فإنه ما على وجه الأرض أجبر منها ولايقدر أحد أن يذكر لها اسم رجل لأنها زاهدة فى الرجال فيا ولدى اعدل عنها لغيرها».

وبعدما تتنامى المخاطر يفوز بها إبراهيم، لكنه يفاجأ بالصندلانى وصحبه قد تنكروا بزى الملاحين ليخطفوا منه جميلة ويلقون به (مبنجاً) فى خربة ببغداد (ص ٥٤٢، ج٢). أى أن الصورة التى تدخل مكوناً بصرياً فى الحكى تستنفد إمكانات الوظيفة التوزيعية فى بنية إضافية مولدة تبقى على العلاقة بصاحب الفكرة الأساس، الحبيب المرفوض، الذى يرتكب كل الحماقات لبلوغ غايته.

وليست التكوينات البصرية قليلة الحضور فى حكايات (ألف ليلة وليلة). وعلى الرغم من أن الرواة ينسون تفصيلات الصورة بعض الأحيان، كما هو فى الليلة (١١٩، ج ٨، ص ٢٤٥) أى «حكاية عزيز وعزيزة»، ومن يسميها الراوى «ابنة دليلة»، فإن صورة الغزال كانت صورة دنيا، رسمتها لنفسها بما يبقيها جميلة عذبة صعبة المنال منذ أن قررت هجر الرجال: وهكذا كانت ابنة عمه تحذره منها، بينما كان تاج الملوك قد رأى الصورة فوقع فى غرام صاحبتها. وكان ما كان:

فالصورة هى التجميد الكلى للجمال خارج طائلة الزمن ما دام القرار فى تجاوز ما هو فانٍ، وبضمنه الحياة الزوجية. وكلما وضح القرار أصبح التحدى قائماً: وتحتم ظهور أطراف الصراع. وتشتغل حكاية الحافز البصرى على أساس الانشداد بين قطبين، متضادين من الخارج، متصارعين لدرجة الخطر. وبينما تتيح أدوار الفاعل التقرب من القصر مثلاً ما دامت دنيا ابنة ملك جزائر الكافور (ج ١، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥)، فإن شروط التقرب إبدالية أولاً، فعزيز ابن تاجر، أى أنه لا يرتقى إليها كما يقول (ص ٢٥٥)، كما أنه خصى (ص ٢٥٤): أى أنه لا يخشى المجازفة الآن إذ لا خطر منه عند التصادم.

ولهذا يجرى إبداله بصديقه تاج الملوك. ويتم اللجوء إلى دور التاجر أيضاً، لكن التنكر مسموح به لابن الملك، والسوق يتيح اللقاء بالخاصة، وهكذا تأتى العجوز وسيطاً، لشراء القماش، ثم لنقل رسالته، وتحمل العقوبات والتهديدات (ص ٢٦٠ ـ ٢٦١). ولا يمكن لعقدة تنبنى على صورة أن تحل باللقاء حسب، فثمة تبعات أخرى: فالصورة هى لغتها الخاصة، لغتها التى تشكلت بديلاً لما ترفض. فلغتها الملفوظة مليئة بالتهديد والوعيد (ص٢٦١)، ولغتها البديلة هى الإفصاح عن ذاتها الأخرى. وتمتد هذه فى سر رفضها للرجال، ذلك المنام الذى رأت فيه ما رأت، والذى يمكن أن ينعته الشكلانيون بحافز التأويل المزدوج مادام يرفض المقاربة الاحتمالية وينشق عنها باتجاه آخر لا يستند إلى التسبيب الآنى أو المنطقى. ولهذا كان الوزير الحاذق المرافق يأتى إلى إبطال الحافز (المنام) بالصورة على واجهة قصرها فى بستان الراحة والمتعة الأسبوعية (ج ١، ص ٢٦٥). والصورة إعادة للمنام بتشكيل مختلف يستكمل ما لم يظهر فيه. أى أن الإبطال لا يتحقق إلا بالمعرفة؛ معرفة تفاصيل المنام ودلالاته؛ وبهذا تكون الصورة استكمالاً يجهض السبب الذى نتجت عنه حالة رفض الرجال لديها، وهى ـ أى الصورة ـ تستجمع إمكانات الحوافز وتعيد دفعها فى الاتجاه المضاد للتأثير فى الشخصية المعنية. وبينما كان شهريار يتعرض لإجهاض مماثل متصل، كانت الصورة تؤدى فعلها فى المرأة بما يتقابل مع الحكاية الإطار ويتوازى معها باتجاه الانفراج فى الشخوص والأفعال.

وهكذا تبدو (ألف ليلة وليلة) وقد اشتغلت فى أكثر من نسق، وعلى أكثر من وتيرة، لتظهر متجددة دائماً، مستدرجة لمزيد من القراءات، ولمزيد من الأفكار والآراء والاستجابات، فضاءً مفتوحاً لا ينتهى عند حد.

الهوامش :

(١) طبعة بولاق (صورة المثنى).

(٢) ينظر كتابيه The Fantastic (Ithaca:Cornell UP., 1970); The Poetics of Prose (Oxford: Basil Blackwell, 1977).
وكذلك ينظر محمود طرشونة، مائة ليلة وليلة (تونس ـ ليبيا: الدار العربية، ١٩٧٩) ص ٣٣، حيث ورد التعبير (الناس الحكايات) نقلاً عن موريس أبى ناضر بديلاً لـ (رجالات السرد).

(٣) من بين أهم ما صدر هو:
The Rhetoric of the Unreal (Cambridge,1981; Rept, 1986) لروز. أما كتابات كلر وكريستيفا فمعروفة.

(٤) يراجع كتاب المؤلف الذى يورد نصوص جسترتن، الوقوع فى دائرة السحر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى (بيروت: الإنماء، ١٩٨٦، طبعة ٢).

(٥) تراجع الصفحات ٤٣ و٤٥ و٤٦ من: The Art of Story- Telling

(٦) فى التعددية اللسانية داخل الخطاب لم يزل كتاب باختين الخطاب الراوئى مؤثراً . ترجمة محمد برادة (الدار البيضاء).

(٧) الليلة ٩٤٨، ج٢، ص ٥٢٨.

(٨) الليلة ٩٤٩، ص ٥٢٩ ج٢.

(٩) الليلة ٩٥٢، ج٢، ص ٥٣٣.

(١٠) يراجع كتابه Poetics of Prose، فصل: رجالات السرد، ص ٧٣ ـ ٧٧.

(١١) In The Fantastic, he says:"every text in which the supernatural occurs is a narrative", p 166.
لكنه يصيب تماماً فى رأى آخر عندما يقول: «إن غرض الخارق اللدرائعى هو أن يربك أو يحذر أو ببساطة يبقى القارئ فى شك»، ص ١٦٢.

(١٢) تراجع فكرة فريال غزول فى: The Arabian Nights: A Structural Analysis (Cairo, 1980), p.49

(١٣) الوشاء، الموشى أو الظرف والظرفاء (طبعة بيروت: دار صادر)، ص ٩٤ و١٠٦ و١١٢.

(١٤) الليلة ٩٥٥، ج٢، ص ٥٣٧.

جسد المرأة ـ كلمة المرأة

الخطاب والجنس في الكتابة العربية (الإسلامية)

السرد والرغبة : شهرزاد

فدوى مالطى دوجلاس*

ظلت شهرزاد الأنثى التى تنسج الحكايات فى (ألف ليلة وليلة) تتربع على عرش الساردين شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكنها اللغوى وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر فى استثارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدجار آلان بو Edgar allan Poe وانتهاء بجون بارت John Barth.

وهناك رواية ممتعة لرايمون چون Roymond Jean تدعى (القارئة la lectrice) (وقد تحولت إلى فيلم سينمائى أيضا) تنطوى على وعى نقدى وتمتزج فيها الرغبة الجنسية والأدبية، وكذلك الإغراء الأنثوى والسرد، وتؤدى بطلتها الجميلة دور شهرزاد العصرية؛ حيث تسرد نصوصا (هى فى الواقع تتلوها بصوت مسموع) على مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يميزون بين الأدب والفعل الجنسى. وتختلف بطلة القرن العشرين الفرنسية عن سليفتها العربية الفارسية؛ فهى تعوزها القدرة على تملك ناصية الأمور. إذ حين تحاصرها الرغبة، من كافة الاتجاهات، تفشل فى السيطرة عليها، مما يؤكد تفوق شهرزاد عليها. إنها التى تقوم بتنظيم العلاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرزاد التى نتناولها بالدراسة هى كائنة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام ـ أى أنها تقاوم العنف الذكورى بجسدها وكلماتها التى تفيض بأنوثتها. وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجنسى برمته.

ولا شك أن الإطار الحكائى لـ (ألف ليلة وليلة)ـ أى التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليهما عادة ـ يعد

---

* أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.

ترجمة: مارى تريز عبد المسيح، قسم اللغة الإنجليزية ـ جامعة القاهرة.

من أقوى الأطر السردية فى الآداب العالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، فإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف معا فحسب، وإنما يرجع - فضلاً عن ذلك - إلى العلاقة الفريدة التى نشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والنقاد الذين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكائى فى كتاباته النقدية.وينقسم المنهج التفسيرى إلى مدرستين:فهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «اكتساب الوقت» Time gaining.وهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «الاستشفاء» Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهر زاد، لاحظنا أن هذا الإطار يعد إحدى تقنيات «اكتساب الوقت»، ويظهر مماثلاً للأحداث السردية الأخرى فى النص، التى تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفاظ على الحياة. وتذهب ميا جيرهارد Mia Gerhardt (فى كتابها «فن القص: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة»، ص ٣٩٧ - ٣٩٨، ليدن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة شهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث تتتابع حكاياتها إلى أن تبلغ النصر فى النهاية. وبالمثل، يلحظ برونو بيتلهايم Brono Bettleheim(فى كتابه «استخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتها»، نيويورك ١٩٧٧ ، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبئ عن بداية حلقة قصصية. ويعد بيتلهايم من أفضل النقاد الذين تبنوا مفهوم «الاستشفاء». ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطلين: شهريار وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقا لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكر تحت وطأة الهو (Id). ويعمل النص بجوانبه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك. وتكامل الشخصية الذى يتم ترجمته إلى مصطلحات يونغ، هو مفهوم أساسى فى مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton فى بحثه «الجنون والشفاء فى ١٠٠١ليلة» نشر فى Studia Islamica، ٦١ (١٩٨٥) ص١٠٧ - ١٢٥) ذلك لأن الأطروحات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل تداخلا واضحا مع الأطروحات الخاصة بالعلاج.

ويتجه النقد الفرنسى مؤخرا اتجاها مغايرا لعنصر الإطار، حيث يبدى اهتماما بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel(فى مقالته «ألف ليلة زائد ليلة»، ونشرت فى Ceritique littérature Populaires، ٣٦ (مارس ١٩٨٠، ص٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (فى كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلام الحبيس» باريس : Gal-limard، ١٩٨٨) ويذهب إلى أن القاص البارع يصبح «مكنون/ جوهر الرغبة tout éter de desir. أما إدجار ويبر Edgard Weber(فى كتابه «سر ألف ليلة وليلة: الكلام المحرم/ المتداخل فى شهرزاد Le Secret des mille (et une nuits: L,inter ... dit de Sheherozade وهو كتاب يستحق القراءة برغم عنوانه الذى يحاكى عناوين الأفلام السينمائية وغلافه المثير - فهو يتبع منهج التحليل النفسى عند دراسته حال الرغبة فى هذا العمل الذى يعد من كلاسيات الآداب العالمية. ومع ذلك، يغيب عن كاتب الدراسة العديد من آليات النص، بل تهبط شهرزاد إلى مرتبة أدنى مما هى عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام (فهو يطلق على أحد الأقسام فى كتابه العنوان التالى «شهرزاد أم الكلام (Parole)»).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تتميز بخاصية أساسية تهيمن عليها جميعا، فكلها آراء لوعى ماقبل التميز الجنسى بالمعنى الفكرى لا التأريخى. إن جعل شهرزاد تمثل مكنون الرغبة (وتسويتها بالكلام) وقصرها على دور الشافى، يصرف الانتباه عن كل من

قوة شخصيتها وسيطرتها على الموقف، فى الوقت الذى يحجب ديناميكية قوة الذكر ـ الأنثى.

وتفجؤنا هذه النزعة اللانسائية بشكل مسرف فى كتابات فاطمة المرنيسى، الكاتبة النسائية المغربية (فى كتابها «شهرزاد ليست مغربية»، الدار البيضاء: ١٩٨٨) التى تذهب إلى أن شهرزاد لاتتعدى كونها «فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العاثر إلى فراش شهريار. فلم تفلح شهرزاد سوى فى تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة». وهذا الرأى من شأنه الاستهانة بدراية شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها فى الأداء من جهة أخرى. إن حظها العاثر لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكتب لها الغلبة نتيجة ضربة حظ خارقة. ومما يثير السخرية أن الكتاب الإبداعيين قد تبينوا بجلاء المدلول النسائى للإطار الحكائى الذى يصور براعة السارد. وعلى سبيل المثال، هناك كتاب من أمثال بو Poe وبارت Barth(يحركهم دافع الغيرة، مع أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعوا فى إخفاء منجزات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحدة أدبية متكاملة، ذلك برغم الفصول الإضافية لليالى شهرزاد السردية. ولذلك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها «نص أولى/ تمهيدى Pre-text» كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالخاتمة، حتى إذا لم يتم تجاهلها بالكلية، مع أنها تعد فى صميم الحكاية، من حيث إنها تعيد التعريف بمضمون المقدمة عبر خاتمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مياجير هارد إلى ما جعلوه تعارضا بين الغرض الظاهرى لقص شهرزاد ومضمون العديد من الحكايات المروية التى تقدم نماذج من النساء الفاسقات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين: فهى إما تغالى فى الاعتماد على منهج تفسيرى آلى يتبع التحليل النفسى (وقد أوضح كلينتون أحد شراكه)، أو أنها تنزع إلى تقييم مدلول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلى لـ (ألف ليلة). وفى كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج الموضوع بمعنى من المعانى؛ حيث إن إطار القص يحتوى، كما يتضح فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبوسعنا تقسيم الإطار إلى ستة أجزاء تيسر علينا تحليله:

١ ـ يفتتح الجزء الأول برغبة شهريار فى رؤية أخيه الأصغر شاه زمان، وكانا قد افترقا منذ عشرين عاما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وتبيح له هذه الفرصة اكتشاف خيانة زوجه، وفى أثناء زيارته شهريار يكتشف خيانة زوج أخيه الملك الأكبر.

٢ ـ أما الجزء الثانى، فهو يحتوى على سفر الأخوين اللذين يهجران مملكتهما بسبب السلوك المشين لزوجة كل منهما. وفى هذه الرحلة، يقابلان العفريت الذى اختطف شابة ترغمهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت. وفى نهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ ـ ويتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار العنيف على الأحداث السابقة التى تقع فى الإطار، حيث يسرد لنا لقاءاته الجنسية التى لا تتعدى الليلة الواحدة التى تنتهى، فى معظم الأحوال، بقتل شريكته.

٤ ـ وتدخل شهرزاد إلى مسرح الأحداث فى الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملك. وتجند أختها دنيازاد لمعاونتها فى خطتها. ومن هنا، يبتدئ السرد.

٥ ـ ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد؛ إذ يستمر إلى الجزء الخامس ملازما أداء شهرزاد القصصى الذى يمتد ألف ليلة وليلة.

ولا يجوز الجمع بين ممارسة القص ومضمون الحكايات المروية. وإذا كانت الحكايات التى ترويها شهرزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هى تكملة للإطار. وعلينا التنبه إلى أن شهرزاد، حين تسترسل فى القص، لا يختفى وجودها؛ شأنها فى ذلك شأن أية أداة من الأدوات الأدبية الزائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا فى بداية وختام كل ليلة على الأقل، كما يظهر شهريار ودنيازاد بشكل عرضى، وهما شخصيتان تنتميان إلى الإطار الحكائى.

٦ - ويأتى الجزء الأخير للإطار خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهريار أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محظوظ بحق) ويكافئ شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وفى نسخة أخرى مطولة من الكتاب، تتزوج شهرزاد من شهريار، كما تتزوج دنيازاد من شاه زمان، بينما يجرى الإعداد لتدوين نص (ألف ليلة وليلة). ويعيش الجميع فى سعادة ووفاق ولا يفرقهم سوى الموت.

إن الرغبة تكمن فى صميم إطار (ألف ليلة). ولكن النص يطرح إشكاليتها، فثمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة. وعلى نحو أدق، هناك أنماط لائقة وأخرى غير لائقة من الرغبة. ولا تنحصر توجهاتها وكيفية إشباعها. والمقياس لتوافر اللياقة من عدمه لايكمن فى التناقض الأخلاقى بين هذه وتلك، أو يقتصر على المفهوم الضيق لكل ما هو عادل أو غير عادل، بل يجاوزهما ليبلغ المجال الدينى لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع.

وتبرز أهمية الرغبة منذ الأحداث الأولى فى الإطار، فشهريار يشتاق إلى أخيه. وليس هناك غرابة فى ذلك فى البداية. ولكن، سرعان ماتنجم عدة مشكلات عن هذا الاشتياق، لأنه يحرك الأحداث التى تتوالى فيما بعد. إذ بإشباع هذه الرغبة، أى بسفر شاه زمان لزيارة أخيه، يتسنى للملك الصغير اكتشاف خيانة زوجه، وهو الاكتشاف الأول الذى يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهريار فى رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكنها تعنى الحاجة إلى «الآخر»، والآخر هنا ذكر. وما نلحظه فى الأحداث الاستهلالية بالنص هو إشارة إلى الرغبة فى المثلية الاجتماعية والاقتران، وهى إشارة تتأكد أهميتها فى الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمييز، فى هذا المجال، بين المثلية الاجتماعية والمثلية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تنم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين ينتميان لهوية جنسية واحدة. وهناك دراسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إيف كوزفسكى سيدويك Eve Kosofsy Sedgwick (فى «بين الرجال: المثلية الاجتماعية للذكورة فى الأدب الإنجليزى»، نيويورك١٩٨٥). وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير نماذج المثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنسية، ما خفى منها وما ظهر. ويعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة المثليه الجنسية على الحضارة الغربية وهلع المثلية homophobia الذى أصابها منذ نهايات العصور الوسطى. وفى الإطار الحضارى العربى هناك حضور للمثلية الجنسية، ولكن دون أن يكون فى ذلك ما يسبب التوتر فى هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية homo-eroticism الذكورية وهم بصدد الحديث عن الاشتهاء المغاير heterosexual.

أما فى (ألف ليلة)، فإن الرغبة فى المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتعدد مشكلاتها، وتضارع العلاقة بين شهريار وشهرزاد فى أهميتها.

إن الزوج الذكر يشكل إشكالية مركزية فى إطار (ألف ليلة وليلة). وقد يبدو المظهر الخارجى لتلك العلاقة التى ترد فى كافة النسخ مظهرا شاذا، مما أدى

بمعظم النقاد إلى التغاضى عنه (غالبا يتم توضيح دور شهريار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما)، كأن الحكاية بإمكانها الاستمرار دون الاثنين: فهى تروى عن ملك يرتحل ويعود فجأة، ليكتشف خيانة زوجه، فيطردها ويرتحل مرة أخرى بقلب مثقل، ثم يلتقى والعفريت مع المرأة الشابة، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قرارا بأن يضاجع امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول فاطمة المرنيسى). ومن ثم، يتبين لنا أنه لابد للزوج الذكر أن يؤدى وظيفة أخرى.

إن شهريار، بعد اكتشافه أن زوجه تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم بوصفه زوجا مماثلا اجتماعيا. والاستعمال المتكرر للفظ «دنيا» لا يخلو من الدلالة؛ فأصل لفظ «دنيا» يشير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبى للعالم لأنه يغاير الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبى للجنس والأنثى دائما. وعند رحيل الزوج المماثل اجتماعيا، تنقلب الأشياء رأساً على عقب فى النص.

إن هناك تباينا بين الزوج والزوج المغاير جنسيا het-erosexual، وربما يكون وجود نموذجين من الأزواج أحد العوامل التى تفجر سلسلة من الأحداث الغريبة؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجه ـ أى وهو بصدد تلبية رغبة شهريار فى المثلية الاجتماعية ـ يكتشف فعلة زوجه المشينة. وما يحط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهى رفيقا تضاجعه، ولكن لأنها خانت إخلاص الملك لها. وحينما يقوم شهريار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية يتقابلان والعفريت، خاطف المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضح لنا فيما بعد.

وترتبط الرغبة فى المثلية الاجتماعية التى ترد فى إطار (ألف ليلة) ارتباطا مركبا بفكرة السفر، إذ عادة مايكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما نجد فى أسفار السندباد. ولكن التلميحات المتضمنة فى لفظ «دنيا»، وقول شهريار إن عليهم شد الرحال «فى حب الله» يضفيان على الرحلة طابع البحث الروحى. أما إذا نظرنا إليها عبر إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى تجارب لإساءة التعلم mislearning، فالملك شهريار هو العنصر المحرك للرحلتين، وينتبه شاه زمان وشهريار بسبب رحلتهما الأولى إلى خيانة زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التى قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهى تجمع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، مما يستأنف الأحداث السالفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهريار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه خيانة زوجه حين أطلعه شاه زمان على ذلك؛ حيث رآها تنغمس فى متعة جسدية مع أسود ليس من جنسها (وهذا يعد اختلاطا جنسيا غير محبب). ويحسن هارلو Harlow (فى كتابه «الشرق الأوسط») الإشارة إلى التعديات المتعددة فى النص على مفهوم العائلة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان بعد ذلك ليقابلا الشابة التى خطفها العفريت. ويعد هذا اللقاء ذا أهمية فيما يتعلق بأطروحتنا، ولذلك نتناوله بالتفصيل.

يسمع الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرخة عظيمة تصدر من جوف البحر. وفجأة تنشق المياه، ويندفع منها عمود أسود لا يتوقف عن الارتفاع. ويجتاح الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاختباء بين أغصانها. ويتحول هذا العمود الأسود إلى عفريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا. ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابة جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العفريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زفافها. ويخلد العفريت إلى النوم، وقد أسند رأسه إلى حجر السيدة الشابة. وتتلفت الشابة فلا تلبث أن تلمح الأخوين بين أغصان الشجرة، فتزيح رأس العفريت عنها، وتدعو الملكين إلى النزول إليها، وتصر على طلبهما برغم

رفضهما الخائف، وحين يكرران الرفض، تهددهما بالموت على يدى العفريت، فيهبط الاثنان من فوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحينئذ ترفع ساقيها، وتدعوهما إلى مضاجعتها مهددة إياهما بالموت. ويتوسلان إليها أن تخلى سبيلهما، ولكنها تعاود تهديداتها، فيضاجعها الأخ الأكبر ويتبعه الأخ الأصغر. وهناك إضافة لهذا المشهد فى طبعة بولاق لـ (ألف ليلة) يظهر فيها الأخوان وهما يتجادلان حول من يكون الأسبق فى أداء المهمة. وعند الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخاتميهما، حتى تضيفهما إلى مجموعة الخواتم الأخرى التى أخذتها من باقى الرجال الذين ضاجعوها، وذلك لكى يصل عدد المجموعة إلى مائة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التفسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان : «الله. الله. لاحول ولاقوة إلا بالله العلى العظيم». يسلم الرجلان خاتميهما، وتضيفهما السيدة إلى مجموعتها، وتطلق سراح الأخوين مرة أخرى بعد أن تهددهما بالموت.

وتأتى هذه الحادثة فى قلب الرحلة الثانية، أى فى قلب تجربة الأخوين التى تسىء التعلم mislearning. ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادثة، وهو ما تتمحور حوله الدروس التى تلقيها. وقد قدم لنا ويبر Weber تحليلا للصور الجنسية فى هذه الحادثة: أى فى صورة العمود الأسود والصندوق [ووفقا لمنهج التحليل النفسى فالشكل العمودى يقترن بالقضيب، بينما يقترن الصندوق برحم المرأة]. كما ينبه الناقد الفرنسى إلى أن تلك الحادثة تحتوى على تبادل الأدوار؛ إذ نشاهد الملكين وهما يسددان نحو العفريت ما اقترف فى حقهما. ويتمادى هذا التحول فى الأدوار، حيث يسفر هذا اللقاء عن انعكاسات مضادة، وتقابلات، مع المغامرات السابقة للملكات الخائنات، فشاه زمان قد خانته زوجه مع الطاهى الكريه، وشهريار خانته زوجه مع العبد الأسود. وينقلب الحال، هنا، فالشابة تخون رفيقها العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك انعكاس فى الأدوار الجنسية والاجتماعية. وتتضح هذه الدلالة حينما تستدعى زوج شهريار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كى يباضعها. وفى موازاة ذلك، تستدعى الشابة الملكين من فوق الشجرة ليباضعاها. ويقترن دورهما بدور العبد على أحد المستويات. معنى ذلك أن وجود الشجرة فى الموقفين لم يكن من قبيل المصادفة. ذلك لأنه إذا كان هبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأمر يشبه ذلك مع الأخوين اللذين تدنيا الى مستوى الحيوانية، بل لعلهما وصلا إلى أدنى مستويات التدنى، وتحولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسفر عن تحول المرء إلى مجرد أداة جنسية.

وهناك تجاور فى هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هوية جنسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعقيد البالغ لأنها تجمع بين عفريت وشابة. وفى الواقع، يجسد العفريت والشابة العلاقة المتصدعة بين أى زوجين، فهو يضعها فى أسره، بينما تخونه حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبدو المضمون الأخلاقى لوضع السيدة الشابة أكثر غموضا من موقف الملكات؛ إذ عندما يناديها العفريت معلنا اختطافه لها ليلة زفافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى. وليس هناك مصير أبشع من أن يختطفها عفريت. وماهو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزفاف، أى ليلة اقترانها الجنسى مع زوجها الطبيعى. ويجوز، نظريا، تبرير انحرافها الجنسى بوصفه رد فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، ويأتى سلوكها الاستغلالى رد فعل إزاء ما وقع عليها من جنس الذكور. وإذا كانت تشارك الملكتين فى فعل الزنى الذى اقترفتاه، فيما سبق، فإنها تمثل أيضا الطرف الذى أضير وتنتقم من الجنس الذى أساء إليها. ولذلك، فهى تنتهج المسلك الذى ينتهجه شهريار فيما بعد (وفى بعض الطبعات ينتهجه شاه زمان بالمثل). تلك السمة المزدوجة لدور الشابة تضعف من حكم كلينتون،

حين يبرر سلوكها، ويضفى هذا التبرير على ماسبق من أحـداث ليشـمل زوج شـهريار أيضـا. ولكن السلوك الاستغلالى للشابة التى اختطفهـا العفريت، أيا كـان مبعثه، لا يمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقى السائد فى (ألف ليلة وليلة).

وبعد أن تفصح الشابة عن مكيدتها، يجيب شهريار وشاه زمان فى صوت واحد : «الله. الله. إن كيـدهن عظيم». والإجابة المشتركة حاسمة. ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك فى هذا المجال، فقد وردت الآية: «إن كيـدكن عظيم »فى سورة يوسف (الآية ٢٨). وليس الهـدف من التناص، فى هذا المجال، مجرد استـدعـاء النموذج المتعارف عليه لزوج الحاكم المصرى التى ولعت بسيـدنا يوسف، ومـا يلى ذلك من أحـداث، فـقـد استخدمت الصيغة فى العصور الوسطى بوصفها «لازمة أدبية» تستدعى أحابيل النساء، وتستمر إلى يومنا هذا فى الأدب العربى كما جاء فى قصة قصيرة لنجيب محفوظ («كـيـدهن» فى همس الجنون. بيـروت: دار القلم، ١٩٧٣ ص٧٩ ـ ٨٩) وأخرى لنعيم عطية («نساء فى المحاكم». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠ ص٨٢ ـ ٨٨).

إن استـخدام هذه العبـارة يضم الشابة، فى (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمـها المصرية، ذلك الحلف الذى يشمل النساء كـافة. وقد صيغ الدرس فى نبرة دينية، حين أصدر الرجلان حكمـهـمـا على الجنس النسـائى بأكمله، متضمنا زوجيهما دون شك.

وتنطوى النزعة الأحادية التى تتسم بها تصريحات الملكين على إيحاءات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه. وينطق الملكان بصوت واحد، حين اندمج صوتهما السارد، ليصيرا شخصا واحدا. وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية الذكورية من أن يسمح لفردين منهما بالتعبير عن رأى واحد فى آن؟ لقد تحقق للزوج المذكور غايته الأدبية. ويمثل الصوت السارد تعبيراً (مزدوجا) للاقتران فى علاقة، كما يمثل أوج نضوجها، وهى علاقة قد نضجت فى مرحلة أسبق من النص. ألم يمارس كل من شـهريار وشـاه زمـان الجنس مع امـرأة واحدة فى ظروف مشتركة، وعبر إطار سردى واحد. إنهما يشتركان فى مغامرة واحدة وسيدة واحدة، ويأتى رد فعلهما شفاهيا وآنيا بالأسلوب نفسه.

كـما تظهر حادثة الشابة عنصرا مركزيا آخر فى الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت؛ فالشابة تغريهـما بالهبوط من فوق الشجرة، مهـددة إياهـما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لترغمهـما على مضاجعتها. وتؤثر مـركـزية هذه الحادثة على نقطة التـرابط القـابلة للانفجار؛ بحيث تشير إلى أحداث سابقة ولاحقة. فلقد قتل شاه زمان زوجه ورفيقها حينما اكتشف متعتهـما الآثمة. والعقاب الشديد الذى أوقعه عليهما بعفو الخاطر جاء لاستشـاطة غضبه. فلموقـفه هذا أثره فى تأكـيـد الترابط بين الجنس والموت. وسوف ينغمس شهريار فى قتله المتكرر لخليلاته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. وبرغم اختلاف فعله المتعـمـد عن رد فعل شاه زمـان التلقـائى، إلا أنه لا يخـتلف عنه فى الربط بين الموت والجنس.

لذا، يقتـرن فعل شـهريار المتعـمـد اقتـرانا مباشـرا بالحادثة التى مر بها هو وأخوه مع السيدة الشابة. وبينما كـانا عائدين ينبه شـهـريار أخاه شاه زمـان إلى أن محنة العفريت تفوق محنتهـما، ثم يستعيد المقابلة التى جرت مع الزوجين التـعـسين، وينتـهى إلى قـرار العـودة إلى المملكة مع شاه زمان، على ألا يعيدا تجربة الاقتران بامرأة قط. ويختتم: «وبالنسبة إلى فسوف أطلعك عـما سأقوم به». ويصدر شهريار أوامره إلى الوزير بقتل زوجه، ويقوم بقتل جواريه بنفسه، ويعزم على أن يفض بكارة امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد أن ينالها. ويودع الملك شهريار أخاه

شاه زمان إلى مملكته حيث يخرج بعدها من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد تدنيا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه النساء اللاتى يضاجعهن ثم يقتلهن.

دون شك، أساء شهريار التعلم من الدرس الذى تلقاه. فقد أصيب بجرح فى الصميم، مثلما أصيبت الشابة التى اختطفها العفريت فى ليلة زفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجه الخائنة على الفور، بل يتيح لنفسه الفرصة للاهتداء بأفعال السيدة الشابة وانفعالاتها. فسوف يحاكى موقفها الاستغلالى من الجنس الآخر. فهى تمده بنمط جديد للانتقام الشخصى من الجنس الآخر كله. والسيدة تنتهج مسلكا أنثويا يتضح حينما تضيف خاتمى الملكين إلى مجموعتها. فقد قضت وقتا ممتعا مع ثمانية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأخيران العدد إلى المائة. فالنمط الذى تتبعه هو: (١) التهديد بالموت. (٢) الجماع. (٣) نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكورى، فإن استجابته تأتى إلى النمط الأنثوى بصورة عكسية، تسير وفقا للنظام التالى: (١) الجماع. (٢) الموت. (٣) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفى كلتا الحالتين تتسم العلاقات بالقصر والسطحية. ونلحظ انكسارا فى عنصر الزمن الذى يتسم بالانقطاع. وتترتب أصداء جديدة على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل ممارسة جنسية. وإذا بسّطنا تعريفه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل قادر على الاستمرار فى سلسلة من الأفعال دون أن يصيبه أذى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل المستمر فى شقاء رعاياه، لكنهم عاجزون أمام سلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذى يتبع الممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort ـ ذروة اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساخرة للسلوك الجنسى الذكورى غير الناضج. ولا تتاح الفرصة الكافية لنضوج الرغبة مع الوقت، إذ يقتلعها الموت/ الشبق. وتتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنسى الفج، على نحو يؤدى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل المصادفة أن تأتى امرأة لتمزق هذا النمط، وتستبدل به نمطا جديدا للرغبة، نمطا يبرز المفهوم الأنثوى للمتعة.

تلك المرأة هى شهرزاد التى تتميز بالنبوغ الذهنى، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمور، وذكية، وحكيمة، وأديبة. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغبتها فى الزواج من الملك، فقد عقدت العزم على تحرير القوم من طغيانه أو أن تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضبا، ويحاول أن يثنيها عن عزمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى درجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمر، ولكن دون جدوى. ويضطر الوالد أن يخبر الملك برغبتها. ويفرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها فى هذه الليلة. ويخبر الوزير شهرزاد بالأمر، فتفرح لذلك كثيرا، وتخبر دنيازاد أنها سوف تستدعيها كى تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفعل. وتنتظر دنيازاد تحت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الذى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرزاد فى موازنة فعلية مع الزوج شهريار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستماع إلى حكاية (بعد أن قضى الملك وطره) كما أوصتها أختها، يوافق الملك. وتستهل شهرزاد دورها فى الأدب العالمى. وتربط دنيازاد الجنس بالسرد، فهى تشهد الفعل الجنسى بين الملك وشهرزاد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتتوازى فرحة شهريار وشهرزاد (فيستخدم الاثنان فعل فرح فى التعبير) على نحو يضعهما فى موقف الندية. وتتولد العلاقة بينهما على هذا الأساس، فتختلف

شهرزاد عن كل النساء السابقات فى النص، اللاتى يجسدن الرغبة الجسدية المحض، واللائى يصرحن بها بشكل مباشر. إن زوج شهريار تستدعي العبد الأسود منادية عليه: «يامسعود، يا مسعود». أما الشابة التى اختطفها العفريت فترفع ساقيها فى دعوة صريحة إلى الجماع. والرجال لديهن مجرد أدوات جنسية. وتتميز شهرزاد عنهن، أى عن كل النساء اللاتى سبقن دخولها إلى النص، وكن مجرد كائنات ذات شهوانية مفرطة. ويشكل استغلالهن الرغبة جانبا من المشكلة التى تعمل ابنة الوزير ــ أى شهرزاد ــ على حسمها.

لقد اقتصرت مهنة النساء السابقات (على شهرزاد) على عضوهن الأنثوى، أى أن رغبتهن كانت تعمل على المستوى الشهوانى فقط. أما شهرزاد فتضيف إلى الجسد الكلمة مما يخلق تحولا فى مفهوم الرغبة. ولكن هناك سمة مشتركة بين شهرزاد وبنات جنسها، فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد. وكذلك تلجأ شهرزاد إلى حيلة خاصة بها ــ وهى حيلة السرد ــ كى تحقق غايتها. وقد صيغ البناء القصصى لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستثاراً عند الشروق. وتبلغ بذلك أقصى مستوى من الحيل النسائية لأنها تمثل الحيلة الممتدة إلى نهاية النص التى تستثير المستمع (عبر القص) ثم تمتنع عن إشباعه (لأن نهاية الحكاية تكتمل فى ليلة تالية).

ولا تعد تلك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت، حتى لو اقتصرت على ذلك فى البداية، فهى أداة تعليمية أساسية. إن شهرزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المتهالك للجنس الجسدى الذى فرضه الملك، وإنما حولت إشكالية الرغبة عن المجال الجنسى ــ الذى صدم فيه شهريار ــ إلى عالم النص. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمه وأكثر ليونة. وتطرح شهرزاد ــ بقصها نوعا آخر من الرغبة، تمتد من ليلة إلى أخرى، ولا يخبو رحيقها على نحو يجعلها تتخطى التغيرات التى تحدثها الأيام. وبعد ذلك، بالمفهوم الجنسى، تحولا يستبدل بالنسق الذكورى غير الناضج للشهوة والإشباع والانقضاء، النسق الأنثوى النموذجى للرغبة المستمرة الممتدة. ومن ثم، يؤدى امتداد الرغبة، عبر الزمن، إلى تطويع العلاقات وانتهاج ممارسة جنسية تبتعد عن الاستغلال. وعندما تنجح شهرزاد فى تغيير مفهوم الرغبة، تغدو سيدة الرغبة. وإذا كانت بحنكتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات، فإنها تختلف عنهن فى أنها أخذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية الممارسة الجنسية الراقية.

ويتسنى لنا التحقق من أداء شهرزاد المتقن إذا قارنا حكاياتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان «شكاوى المصرى الفصيح»، ذلك لأن إطار الحكاية الفرعونية يماثل إطار (ألف ليلة وليلة)، فهو يتعلق بالتداخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد. ولكن الفلاح الذى يعيش فى الدولة القديمة يقبع تحت أهواء سيده وليس العكس، كما هو الحال فى (ألف ليلة). إن الحاكم القادر لا يمنحه العدالة التى يصبو إليها، ولكنه يشجعه على عرض شكاواه الفصيحة طلبا للعدالة لكى يتسنى كتابتها وحفظها للأجيال القادمة. وقد اعتبر البعض شهرزاد نموذجا للتأليف الأنثوى العربى، ولم يتنبهوا إلى فارق أساسى بينها وبين فلاح الواحات، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها. لقد تعلمت محتوياته وعملت على نشرها. وبعد ذلك تم تدوين النصوص التى تولدت عن الحكايات بانتهاء شهرزاد من روايتها. ولم يكن ذلك بقصد نسبة العملية الإبداعية إلى شهرزاد ولكن بقصد تحويل العمل من الأسلوب الشفاهى إلى الكتابى، وهو أحد الأمور التى سوف نتناولها فيما بعد.

إن ما يشعل رغبة شهرزاد فى الزواج من الملك هو تصميمها على تخليص العالم من طغيانه، ولا يخلو ذلك من دلالة، فهى تود أن تبث الحياة مرة أخرى فى علاقة الزوج المغاير الذى كان عليه مواجهة الزوج المماثل اجتماعيا. وقد كان الخلاف قد دب بينهما فى عدة

مواقف متفجرة شاذة فيما قبل. وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى مملكته فلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتماعيا، زوج قد يهدد علاقة شهريار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوضع، بإحياء الممارسة الجنسية الصحيحة، والإيقاع الصحيح، والرغبة الصحيحة. وكان عليها، بوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التى أرستها امرأة أخرى، أى رفيقة العفريت. وترافق دنيازاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهريار فى رفقة شاه زمان، حين وقعا فى أسر سجينة العفريت.

لقد اكتسب الملك خبرة معرفية، وتشكلت لديه أنساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستوى المرئى، حيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. هكذا، شهد شاه زمان مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إن موقفه هو موقف المتلصص (من يختلس النظر إلى عورة الآخرين). ويوازى هذا الاكتشاف اكتشافه المسبق لخيانة زوجه. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجيعة التى رآها. ولا يصدق شهريار الاتهامات، ويصر على مشاهدة الأحداث بعينيه، ويجيبه شاه زمان: «إن أردت أن ترى محنتك بعينيك فافعل». وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيد، كى يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصر، كى يتسنى لشهريار مشاهدة الحقائق بعينيه. ويذهب محسن مهدى إلى أن الإطار العام لا يكف عن تأكيد الأهمية البالغة للمشاهدة الحية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان التلصصى، تتبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل فى الذات/ المشاهدة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إيريجارى Luce Irijaray، يعد نشاطا فى المجال البصرى، يؤهل الذكورة لوضع إيجابى؛ فالسيطرة البصرية الذكورية هى التى تسود من دون شك. ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغدو مثار شك، حين تؤدى النساء - أو الموضوع المشاهد - دورا إيجابيا فى العلاقة الجنسية التى تصبح موضع الاهتمام. ومما يشكك فى القوة الذكورية أيضا، تلك الازدواجية الأخلاقية للتلصص. إنه نشاط استحواذى يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حد قول فيليس تربل Phyllis Trible (فى كتابه: «نصوص الرعب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل». فيلادلفيا: Fortress Press ١٩٨٥)، بينما يستحق سلوك النساء المشين اللوم أيضا. وتأكيد الجانب البصرى يفسر طبيعة الرغبة كذلك، لأن إصرار شهريار على أن يرى بنفسه هو بمثابة القوة التى تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشينة، التى تعد المحرك للأحداث السردية المهولة.

أما شهرزاد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص ليكون توجهها شفاهيا، ويغدو الذكر فيه مستمعا، أى رفيقا سلبيا. وفى إطار (ألف ليلة)، تطرح حاستا السمع والبصر بوصفهما وسيلتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تترسب فى فكر العصور الوسطى الإسلامى، الذى يعاير قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، ويصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البصر أو العكس. ويردنا خليل بن أيبك الصفدى الكاتب الموسوعى (ت. ٧٦٤هـ/١٣٦٣م) فى مقدمة تلخيصه الوافى لسير المكفوفين (فى كتابه «نكت الهميان فى نكت العميان»، تحقيق أحمد زكى باشا، القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١) إلى مثل هذه المناظرات، ويورد الحجج اللغوية والفلسفية التى تؤكد تفوق حاسة السمع على حاسة البصر. وإذا اطلعنا على (ألف ليلة)، من هذا المنظور، نجد أن إطارها يتفق

والاتجاه الإسلامى السائد، فمحاولات شهريار المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضللته. وهو يهتدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

وتفضى حكايات شهرزاد إلى ثنائية أخرى بين الحقيقة والتخيل؛ فالسعى وراء الحقيقة ورغبة شهريار فى التوصل إليها، خلال مايراه بعينيه، سعى يعد من قبيل الخيال، لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل - عبر الاستماع - هو الذى يفضى إلى التوظيف اللائق للرغبة، فالرحلة التى قام بها مع شاه زمان سعيا للعلم رحلة جسدية، ترتبت عليها نتائج خاطئة، وهو فى حاجة للاستماع إلى رحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثم، فإذا كانت «ليالى» شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمثابة رحلات لإشباع «الرغبة»، والكشف عن أغوار اللاوعى، هكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجربة. ولست بصدد تقديم مفهوم حداثى للأدب فى هذا المجال، فما تقوم شهرزاد المثقفة بصياغته فى أسلوب ممتع، يلخص الحكمة المتوارثة للحضارة التى تنتمى إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة استطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة التى تخلقها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تثمر تعاليم شهرزاد عن الرغبة غير خاتمة الإطار الحكائى، والخاتمة تتمثل فى القرار السعيد بالزواج. ونحن نتبع تعريف ماريانا تورجوفينك للخاتمة (فى كتابها: «الخاتمة فى الرواية»، نيوجيرسى: Prince-ton UP ١٩٨١) الذى يميز بين الخاتمة closure والنهاية ending، حين تذهب إلى أن النهاية هى «آخر وحدة يمكن تعريفها فى العمل، الجزء، المشهد، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة». وترى أن الخاتمة هى الاستنتاج المنطقى للحكاية. وتأتى خاتمة الإطار فى نهاية (ألف ليلة) مع الجزء الذى يطلق عليه البعض «الخطاب الختامى» epilojue. وقد يبدو ذلك من الأمور المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل بنص آخر شبيه به وهو (مائة ليلة وليلة) الذى يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان مايظهر لنا الاختلاف الشاسع بينهما، إذ تأتى خاتمة الحكاية فى هذا النص قبل أن يبدأ السرد. وفى الواقع، فإن الخاتمة تطرح فى الأدب العربى القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) تقترب اقترابا شديدا من المعالجة النصية فى الأدب الغربى، لو قسناها من هذا المنطلق.

وهناك خاتمتان لـ (ألف ليلة)، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة. وفى الطبعتين المتاحتين لنا، ترزق شهرزاد بثلاثة أولاد، وتحيط الملك علما بهذا النبأ، حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لئلا يصيروا أيتاما بعدها. ويجيبها شهريار بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طويل بعد أن تبين له أنها « عفيفة نقية، حرة، تقية». وحينما يمتدح الملك فضائلها لوالدها يستبدل بـ «التقوى» «الذكاء» (حرة، نقية، عفيفة، ذكية)، وتتسع أريحية الملك لتشمل سائر أرجاء المملكة، فتزدان المدينة، وتوزع الخيرات على الفقراء، ويعم الخير والإحسان. ولا ينهى استمرار قصة الحب الرومانسية هذه سوى الموت الذى هو نهاية كل حى.

أما الطبعة الأكثر طولا، فتتميز بوصف تفصيلى للاحتفال بالعرس. ويعلن شهريار أنه قرر الزواج من شهرزاد ويستدعى شاه زمان. ويقص الملك الأكبر على أخيه الأصغر كل ماوقع عليه بما فى ذلك حكايات شهرزاد. وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع امرأة فى كل ليلة أيضا ويجهز عليها فى الصباح. أما الآن فهو يود أن يقترن بدنيازاد. وتوافق شهرزاد على ذلك شريطة أن يظل الزوجان معهما. وتستعرض السيدتان مجموعة من الملابس الأنيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أثواب. يتلو الشاعر أبياتا من الشعر لوصف كل واحدة من السيدتين، ويتبين لنا من الوصف السردى والأبيات أننا بصدد فرحة جنسية؛ ذلك

لأن الأزياء التى ترتديها السيدتان توحى بنماذج وأدوار جنسية مختلفة، بعضها تقليدى والآخر أكثر تحررا. فارتداء الأزياء الخاصة بالجنس الآخر، وما يترتب عليه من الثياب فى نوع الجنس، يعمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism، فتبتسم شهرزاد وتتثنى لإغواء شهريار. وكما يذهب برتون Rrichard Burton (فى كتاب «ألف ليلة وليلة» Burton Qube edition دون تاريخ)، فإن الأداء الاستعراضى الذى تقوم به الأختان يقع على قرينيهما الملكيين موقع السحر، حيث يغمرهما الحب والاشتياق. وفى نهاية عرض الأزياء هذا يخلو كل ذكر إلى أنثاه. أما الوزير، فيتم تنصيبه حاكما لسمرقند. وأما الأخوان فيحكمان المملكة بالتناوب؛ حيث يتولى كل منهما حكمها يوما واحدا. ويصدر شهريار أوامره إلى الناسخين بتدوين كل ما وقع بينه وبين شهرزاد فى كتاب حتى يتم الاحتفاظ به فى خزانته. ولا يعكر صفو هذا العالم الرومانسى سوى الموت. ثم يخلف شهريار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأمر بنسخها ليتم توزيعها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل عليه من خاتمة الحكاية الإطار أن شهرزاد قد أصابت حينما أشبعت رغبتها بالزواج من الملك، إذ ترتب على هذا الزواج أن تحولت الممارسة الجنسية من الاقتران بالموت إلى الاقتران بالخلق، حيث كانت شهرزاد، فى نهاية حكاياتها، قد أنجبت ثلاثة أبناء. ويأتى هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية. فبإرجاء إشباع الرغبة فى علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للزوجين إنجاب أطفال. فأسلوب الحياة الذى اتبعه شهريار (وشاه زمان أيضا، وفقا للنسخة الأطول) قبل لقائه بشهرزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابه من يمثل امتدادا له، وهو أمر بالغ الأهمية على المستوى الشخصى والسياسى. فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسبهما.

وترد بعض الملامح فى الخاتمة التى تغاير المفهوم النسائى الذى انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهرزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحياتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. وبرغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهى تحاول جاهدة احتواء الموقف وإنارة السبيل أمام الملك.

وليس من الغريب أن تثير خاتمة الحكاية حنق بعض الكاتبات المنتميات لـ «الكتابة النسائية»، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Phelps (فى كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية فى العالم». نيويورك: Henry Holt Company، ١٩٨١) ومن المرجح أن هذه النهاية تنتمى إلى صياغة الرواة الذكور، كما جاء فى تحليلها «النسائى» لهذا العمل الكلاسى. وتتساءل الناقدة عما يدفع بطلة شجاعة مثقفة مثل شهرزاد إلى الاقتران برجل لوطى مثل شهريار. وتذهب فيلبس إلى أن شهرزاد كان يتحتم عليها الاستمرار فى سرد الحكايات حتى يوافى الملك أجله، ثم تقوم بعدها بمراجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنطوى الحكاية الأصلية على مفاهيم أخلاقية تقليدية إلى حد كبير، وتتراجع عن كل المضامين النسائية التى وردت فى المقدمة، ويتم استبعادها. ويبرز هذا التراجع بوضوح فى الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهرزاد فى الطبعتين عن القيام بدور القاصة، ويتولى سارد آخر مجهول الهوية التحدث عنها. وبالطبع يترتب هذا الموقف على أحداث جاءت فى أقسام سابقة من الإطار الحكائى، ولكن شهرزاد أصبحت الموضوع فى حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبى أو المتحكم فيه. ويتجلى ذلك فى المقتطفات الشعرية التى تركز على الوصف الجسدى لشهرزاد ودنيازاد، حين كانت كلتاهما تقدم لونا من العرض الجنسى. ولا ينبغى أن يفوتنا تفوق مكانة الشعر فى المجتمع العربى على النثر، لأن استخدام الشعر للوصف أو

الإشادة بالموقف الذى تشكل فيه شهرزاد موضوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة. يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتى تكرارا لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذى قامت به الشقيقتان على أثره الأدبى، ولكنه يتميز بأهميته البصرية. إن العرض الذى قدمته الأختان يعيد إلى شهريار وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التفوق الجنسى فى هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هى موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابى وتتقهقر هى إلى دورها السلبى. ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتحجب إمكاناتها الذهنية.

ويفرض الزوج المماثل اجتماعيا حضوره مرة أخرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهريار وشهرزاد، يتحد الأخوان، ، خاصة أنهما يحكمان المملكة معا. وبمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المجازفة بالأسفار الخطرة، فالثنائى القائم على الأخ والأخ، فى مقابل الأخت والأخت، لا يشكل تهديدا على الزوج المغاير جنسيا، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والعلاقات العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استعادة الزوج المغاير جنسيا الذى يؤمن وجود المجتمع الأبوى.

وتبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد عمل شهريار على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه. ويعنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يعتمد على الأداء الشفاهى. يقاس بالزمن ويرتبط به، ويروى عن ماحدث فى (ألف ليلة وليلة). أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة. ومن ثم، فالنسخة الطويلة للخاتمة توضح ما كان معناه ضمنيا فى النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائى الذى قامت به شهرزاد ـ من حيث هى سارد ـ هو دور عرضى، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، ويبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة. والإطار الحكائى بمثابة قوسين كبيرين تختتم (ألف ليلة) عند انغلاقهما، فالليالى شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواقعة والتفوق الذكورى. لقد تابعنا تحولات الجسد، فى هذا المجال، إلى أن يصبح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسدا مرة أخرى، فللوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لتمارس دور المرأة النموذجية، الأم والحبيبة.

شهرزاد
امرأة الليالى العربية

سليمان العطار*

فى تلك الليالى المدهشة، التى طالت ليلة بعد الألف لتدور حول نفسها وتلف، تجلس شهرزاد من الرجل شهريار مجلس الأستاذ المعلم فى الظاهر، بينما يقف منها خلف شخصية الأستاذ المعلم «النموذج الأولى» للمرأة المحاربة التى هى بقايا مجتمع أمومى آفل، وإن ظلت آثاره تملأ التاريخ القريب فى غابات الأمازون وأحراش خفية فى قارتنا أفريقية ثم فى غابات استراليا فى أطراف العالم القديم.

شهرزاد ومليكها شهريار ظلان عالميان لنموذجين أوليين متعاقبين تاريخا، متواقتين صراعا أزليا يكاد يكون مقدسا بين الجنسين: ذكرا/ أنثى. لقد حافظ الأدب الشعبى العربى على لحظة حاسمة من هذا الصراع شبه المقدس؛ هى تلك اللحظة التى أسرف الرجل — بعد انتصاره على المرأة الأم المحاربة — فى معاداة المرأة إلى درجة الحب الذى ليس له ذروة سوى القتل انتقاما من استعباد هذه المرأة أجداد ذلك الرجل فى عهد قديم سادت فيه «الماترياركية». إن شهريار المحب القاتل، إذ يرى خيانة جنس «المرأة» له مع عبد لها أسود، ليس إلا شبح الجد فى ذاكرة الليبيدو عند هذا الملك «الجديد» شهريار؛ الملك الجديد لمجتمع جديد «باترياركى» حل فيه الرجل محل الملكة القديمة للمجتمع القديم «الماترياركى».

المجتمع العربى احتضن هذين النموذجين، لأنه فيما يبدو كان فى عصره الجاهلى شديد القرب من عصره الأمومى بل لعله كان فى «مرحلة الانتقال بين العصرين الماترياركى والباترياركى» يشترك فيها الرجل والمرأة معا فى السيادة. ولن نسرف فى إثبات ذلك، فهو أمر تكاد تتوفر وثائقه وإن لم يلق العناية الكافية من الباحثين، ونكتفى بذكر واقعة مشهورة غامضة لكنها شديدة الدلالة فيما نحن فيه. ونقصد واقعة الصراع بين أمّين :كلثوم وهند؛ كلتاهما تريد فرض سيادتها على العالم عبر سيادتها على الأخرى ، وهو صراع يتورط

---

* أستاذ الأدب الأندلسى، قسم اللغة العربية (كلية الآداب — جامعة القاهرة).

فيه الرجل على مستوى ابنى الأمّين: عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند. ينتهى الصراع بمصرع واحد من العمْرين، وزوال مجد أمه هند لصالح كلثوم. أعز رجلين فى العرب ينتميان إلى الأم وليس إلى الأب؛ والصراع بينهما تحركه الأم. ألا يدفعنا هذا إلى الإشارة إلى أمومية معظم القبائل العربية التى تحمل أسماء إناث؟ فنسب العرب مرتد إلى الأمهات فى عدد غفير من القبائل حتى إن الملك يعتز بالانتماء إلى أمه وليس إلى أبيه، وحتى تسمى الرجال بأسماء النساء (رمزا على حلول الابن محل الأم)، فما طلحة وعلقمة وعطية وشعبة وقتيبة وربيعة .. إلخ إلا أسماء أمهات تقمص عزتهن وجبروتهن الأبناء.

إن هذه المرحلة التاريخية الحاسمة التى نتوقع امتدادها طيلة قرون عدة، هى التى رشحت الحضارة العربية دون غيرها لاحتضان نواة (ألف ليلة وليلة) الهندية وتعريبها وتحويلها إلى حالة فريدة تعكس لحظة التصالح بين الرجل والمرأة، فيما يشبة هدنة تحايلت المرأة على استمرارها دوما فى دورات لا تتوقف عبر سلاح الثقافة والتعليم والتربية. إن المرأة المهزومة أمام جبروت الرجل اختارت دورها فى طريقين: طريق شهرزاد وطريق زوج الجنى. إنهما طريقا الأمل واليأس، أو الخير والشر. زوج الجنى اختطفت واستعبدت وفقدت الأمل فى الخلاص فقررت أن تخون الجنى خيانة تتكرر طالما قوة الجنى القادرة على أسرها ؛ قادرة أيضا على أن تسخّر ضد الجنى نفسه باستخدامها لإرغام الرجال على الخضوع لنزوتها التى هى حب يهدف إلى الانتقام من الرجل؛ وتلقينه درسا فى الوقت نفسه؛ وهو أن المرأة لايمكن أن تحكم إلا من داخلها، وأن قوة الرجل «الأب والسيد الجديد» قد تنقلب ضده إذا استخدمها فى حكم المرأة. إن هذا الطريق هو طريق اليأس أو الشر.

أما عن طريق شهرزاد؛ فقد اختارت أن تكون الحاكمة الحقيقية للحاكم الجديد المباهى بعضلاته وبسيفه الذى يقطر دما. وتم ذلك باكتشاف دور المرأة فى تربية الابن وتلقينه ثقافة المساواة بين الرجل والمرأة، ثم فى تربية الابنة بتلقينها تقنية تلقين (الابن/ الرجل) تلك الثقافة.

إن كتاب (ألف ليلة وليلة) يضم مئات الحكايات المتباينة داخل ما يطلق عليه «الحكاية الإطار»؛ حيث تقص شهرزاد كل ليلة قصة لا تكتمل أبدا فى الليلة نفسها. وعدم اكتمال القصة علامة مشبعة بالدلالات نخص بالذكر منها أن عدم الاكتمال يقابل النقص عند الرجل الذى لا يكمل إلا بالمرأة فى حياته. إن إشباع هذا النقص رغبة تلح، تجعل شهريار يتعلق ببقاء المرأة إلى اليوم التالى؛ حيث تقوم هى فعلا بإشباع النقص بإكمال قصة الأمس وبدء قصة جديدة لا تكتمل؛ يكتشف شهريار بنقصها نقصا جديدا ورغبة جديدة تبقى المرأة إلى اليوم التالى؛ هكذا أبدا؛ فإشباع النقص بالمرأة نقص جديد لا يشبع إلا بها.

ونقطة البدء فى انطلاق شهرزاد فى رحلة القص اليومية جاءت بحافز يكاد يشبه مؤامرة تدبر صورة المستقبل. كيف؟ إن إجابة ذلك معقدة نحاول تبسيطها فى العناصر الآتية:

أ ـ الحاضر أزمة مفزعة تمتد منذ أعوام ثلاثة مضت (ألف يوم ويوم) فقد حدث:

«.. وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس، وهربت ببناتها، ولم يبق في تلك المدينة بنت تقبل الزواج».

ب ـ تحول هذه الأزمة العامة إلى أزمة خاصة، فالأب «الباترياركا» الملك شهريار لا يصل ظلمه إلى

النساء فحسب بل إلى الرجال أيضا، فسلطته مطلقة. وهكذا يحمل الوزير وزر هرب الناس:

«.. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتا. فتوجه إلى البيت وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك».

ج ـ هذه الأزمة المفزعة تصل بالقص إلى ذروة عقدة يختل فيها توازن العالم القصصى؛ حيث يتعرض الوزير لخطر داهم، فله بنتان عليه أن يقدم كبراهما إلى الملك فلم يبق غيرها فى المدينة .. أو يهرب ــ إذا استطاع ـ كباقى الناس.

د ـ يعود التوازن إلى العالم بانتقال مشكلة الأب الوزير إلى ابنته التى أهلتها ثقافتها لتحمل هذه المسؤولية؛ فقد:

«.. قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين؛ وقيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء».

هـ ـ هذه الابنة بثقافتها كانت قد أهلت نفسها لخوض معركة جديدة مع الرجل يواجه فيها العقل العضلات؛ وذلك نيابة عن بنات جنسها:

«.. فقالت [لأبيها الوزير]: بالله يا أبت! زوجنى هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه».

و ـ وهنا تظهر نقطة بدء الحكى محفوزة من الأخت الصغرى لشهرزاد والمسماة «دنيازاد»؛ وهذا الحافز نفسه من تآمر شهرزاد، وهو أول درس للأخت الصغرى (الرامزة للابنة وأم المستقبل)، فإن شهرزاد قبل ذهابها إلى مغامرتها الكبرى :

«.. كانت قد أوصت أختها الصغيرة، وقالت لها إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندى فقولى ياأختى حدثينى حديثا غريبا نقطع به السهر .. وأنا أحدثك [مازالت شهرزاد توجه الخطاب إلى أختها الصغيرة دنيازاد] حديثا يكون فيه الخلاص..».

وهكذا:

« عندما خلا بها الملك بكت، فقال لها: ما لك؟ فقالت: أيها الملك إن لى أختا صغيرة أريد أن أودعها. فأرسل الملك لها فجاءت أختها وعانقتها وجلست تحت السرير فجلسوا يتحدثون. فقالت لها أختها الصغيرة: بالله عليك يا أختى حدثينى حديثا نقطع به سهر ليلتنا. فقالت: حبا وكرامة؛ إن أذن لى هذا الملك المهذب. فلما سمع ذلك الكلام، وكان به قلق فرح بسماع الحديث».

إن التوازن عند شهرزاد وأبيها تحول إلى عدم توازن أو«قلق» عند شهريار بدأ يزول بالقص الذى بدأته شهرزاد ولم ينته قط، لأنها المرأة التى تمارس أمومتها خصوبة تنتقل إلى القص فيتوالد دون توقف. تنتهى الأزمة الكبرى لتتحول إلى أزمات صغرى تتمثل فى عدم اكتمال القصة عند صياح الديك أو انبثاق الفجر، ربما داخل عقل الملك شهريار فى شكل حب استطلاع يدفعه إلى السعى المستمر نحو المعرفة فى طريق تستدرجه فيه شهرزاد. لكن المشكلة التى هى بؤرة هذا المقال تتمثل فى بدء شهرزاد القص ثم استمرارها فيه على مسامع الملك شهريار وأختها الصغرى دنيازاد. والرجل الملك يعجب بحديث شهرزاد إعجابا لايقل عن إعجاب دنيازاد بهذا الحديث نفسه. ويتكافأ الرجل الملك مع الصبية الأنثى فى تلقى الدرس من المرأة، المعلمة والمحاربة معا، شهرزاد.

لم احتفظت شهرزاد بأختها فى مخدعها الزوجى؟

إن شهرزاد ستحتفظ بأختها دنيازاد شاهدة لمعركة تحرير تفجر الصراع الأزلى بين الرجل والمرأة. كل منهما يريد أن يطغى على الآخر، ويرد طغيان هذا الآخر فى آن. ومن هنا، تصبح الحكاية الإطار رمزا لهذا الصراع فى مرحلة تحاول فيها المرأة أن تكسب جولة رد طغيان الرجل وتهذيب وحشيته البدائية فى النظر إليها والتعامل معها.

وعلى ضوء هذا، أطرح فرضا: إن ما أطلقنا عليه «حكايات» (ألف ليلة وليلة) هو أدب نسائى شعبى؛ يهدف فيما يهدف إلى تهذيب الرجل منذ طفولته، وتلقينه فكرة المساواة بينه وبين المرأة وإمكان تفوقها عليه، فضلا عن تلقين المرأة الدرس نفسه، ثم تقنية تعليمه لرجلها (زوجا أو ابنا) . ويظهر ذلك جليا فى وجود الصبية «دنيازاد» طوال الليالى مستمعة، مثلها مثل الرجل شهريار. وقد ورد حديث مباشر فى أكثر من موضع حول المفاضلة بين الجنسين. ونكتفى هنا بالإشارة إلى هذا التوبيخ الذى شنه «شمس الدين» الوزير لأخيه الأصغر «نور الدين» الذى يفضل الذكر على الأنثى: «قد قصرت لأنك تعمل ابنك أفضل من بنتى، ولاشك أنك ناقص عقل وليس لك أخلاق». دفاع عن المرأة لا يصدر إلا عن إمرأة. وهذا الأدب النسائى أيضا يمثل مجالا رحبا لحرية المرأة الراوية، التى تحقق ذاتها أثناء القص متخلصة من قيود الكبت والقهر، تلك القيود التى فرضها عليها مجتمع الرجال. ومن ثم، فليس صدفة ارتباط الحكاية بالجدة والأم وليس غريبا استمتاع المرأة بالقص أكثر من المستمع، فطالما استمرت الجدة فى قص الحكاية برغم توقف حفيدها عن الاستماع بسبب دخوله فى النوم. أكثر مما سبق، أتصور أن النواة الأولى للألف ليلة وليلة) ترجع لزمن سحيق، فى تلك الحقبة الأولى لظهور المجتمع الأبوى على أنقاض مجتمع أمومى آفل. ورموز النص تكاد تكشف عن ذلك فى صراحة ووضوح، كما يظهر فى تلك السلسلة من العبيد السود والغربان القبيحة الذين تخون المرأة معهم رجلها. إن هذا السواد المجسم هو كبت رجل مقهور تحت سلطة الأم قد تحرر وانطلق كوحش يصم المرأة بالخيانة ويقتل أفراد جنسها بالجملة.

والآن نستعرض الدرس الذى تلقنه شهرزاد للملك شهريار وبالضرورة للمرأة الناشئة متمثلة فى الصبية دنيازاد، وهو درس أوقف تدريجيا المذبحة ورقق من مشاعر الرجل وجعله ـــ بدلا من قتل شهرزاد فى أول ليلة ـــ يقول فى نفسه : «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها» ، وحديثها مفتوح أبدا ؛ فلا قتل بعد بدء الحديث، وهذا من أسرار البنية المفتوحة فى النص.

المرأة هى التى تغزو الرجل فى معظم الليالى، وهى أيضا التى تهيئ سبيل اللقاء. ولأول مرة فى نص أدبى قديم تتغزل المرأة بالرجل ويصبح موضعه من المرأة هو موضع المرأة منا معشر الرجال اليوم، فالميزة الكبرى فى الرجل « الحسن والجمال والتيه والدلال». والميزة الكبرى فى المرأة الشجاعة والقوة والمبادرة، بالطبع بعد تساويها مع الرجل فى العنصر الجمالى مع إشارة عابرة للتمايز النوعى فى الصدر والشفتين. ففى «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان» تبدأ مرحلة التساوى بين الملكة بدور والأمير قمر الزمان جماليا «.. فرآهما متعانقين... وهما فى الحسن والجمال متشابهان، وفى الملاحة متساويان» .. بل إن قمر الزمان يرتدى قميصا أزرق شفافا يكشف عن محاسنه وهو راقد فى سريره مثلما ترتدى بدور قميصا بنيا لايقل شفافية. والفرق النوعى هنا يكمن فى القيمة الرمزية الأسطورية للون القميصين، فاللون الأزرق يشير إلى السماء وذكورتها والبنى يشير إلى الأرض وأنوثتها، والأسطورة بعامة تجعل من الرجل غيثا ينهمر من السماء فتخضر خصوبة الأرض الأم والأنثى. مساواة وفرق نوعى. لكن، أمام مرض قمر الزمان من عشق بدور وملازمته الفراش تصاب بدور بالصرع وتقتل القهرمانة

ويضعونها فى السلاسل الحديد لوضع حد لقوتها الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك القيود كالأسد الهصور:

«وقامت من وقتها وصلبت رجليها فى الحائط، واتكأت بقوتها على الغل الحديد فقطعته من رقبتها، وقطعت السلاسل وخرجت من خلف الستارة ورمت نفسها على قمر الزمان ....».

وفى القصة نفسها، أمام حياد الأمير وحيرته فى البحث عن مكان فى مدينة غريبة للقاء مع امرأة غزت قلبه فى الطريق، تقتحم تلك المرأة بيتا بينما هو يرتعد «فلم تسمع كلامه بل ضربت الضبة بالحجر فقسمتها نصفين فانفتح الباب...». وهذه المرأة نفسها عندما تنبسط فى سمرها تريد تسلية وحشية، فى عودة إلى سلطتها الأمومية تذكرنا بوحشية شهريار الأبوية، فتمسك سيفا وتتجه لقطع رقبة المملوك فى إصرار مرعب قائلة: «لا يكون الحظ إلا بقتله» . إنه سلوك يعبر عن تفريغ شحنة سحابة راعدة يبرق من خلالها عنان الكبت فى جموح مهرة. إن المرأة تتحرك فى حكايتها بحرية منتقمة لقتلها الرمزى على يد الرجل حين حرمها من دورها الاجتماعى وقصر مهمتها على حفظ النوع. إن نموذج المرأة القاتلة زوجها ليس إلا كائنا سحقت ذاته قد عجز عن أن يجد من يحكى له حكاياته، وهذا آخر مسرح إبداعى بقى لكى تتنفس فيه ذاتها أكسوجين الوجود.

إن حرية المرأة تتجلى فى إفلات عنانها حاكية للقصة أو راوية لها، حيث تردد كلمات غزل للرجل كنا سنحاسبها عليها فى اتهام شائن لو نطقت بها فى الواقع؛ مع أنه حق من حقوقها مادام الحب فعلا مشتركا والرجل ـ أحد طرفيه ـ يمارس هذا الحق. وها هو جزء من خطاب امرأة من نساء حكايات شهرزاد تنبه فيه رجلا أنها قد تعلقت به: «ممن تلفت وجدا وشوقا إلى أحسن الناس خَلقاً وخلقاً، المعجب بجماله، التائه بدلاله، المعرض عن طلب وصاله...»؛ فالمرأة هى التى تطلب الوصال وتحقق فى القص لذاتها ما ينفرد به الرجل دونها فى الواقع.

فوق ما سبق، تكثر الأمثلة عن مروءة المرأة وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتضحية بكل شىء من أجله. إن المرأة تكاد «تستت وتهنم» الرجل، تدرأ عنه المخاطر وتؤدى دونه العمل، ومع ذلك لاتنسى قط مساواتها به، فإذا كان بعضهم يدفنون الزوجة حية مع زوجها الميت، فإنها إذا ماتت فى الحكاية قبل الزوج تدفنه أيضا حيا معها كما نشهد فى قصة سندباد!

لا تترك شهرزاد فرصة لإبراز قضيتها، فإن تفوق الرجل على المرأة قد انسلخ على زيه، فملابس الرجل ترمز للتفوق غير المعترف به من جانب امرأة الحكاية؛ لهذا يستخدم الزى فى ازدواج رامزا لعكس ما يرمز إليه فى الواقع، إذ يتنكر الرجل فى زى امرأة، فيمر على أنه امرأة دون أن يلحظ رجولتَه أحد، وتتنكر المرأة فى زى رجل فلا ينكر رجولتَها أحد بل إن الأميرة بدور تتنكر فى صورة زوجها قمر الزمان فتتزوج بنت الملك، وتعين ملكا يَنهى ويأمر، وهكذا تتجرد الملابس داخل الحكاية من قيمتها الواقعية. إنها ليست أكثر من علامة على الفرق النوعى حتى لا يلتبس علينا الأمر لفرط المساواة والمشاكلة بين الجنسين، ففى كل جنس قاسم مشترك بينهما، وهو المغزى الجوهرى للإنسانية فى كل، لاينقص فى قدر المرأة زينتها ولا يرفع من قدر الرجل خلوهُ من الزينة.

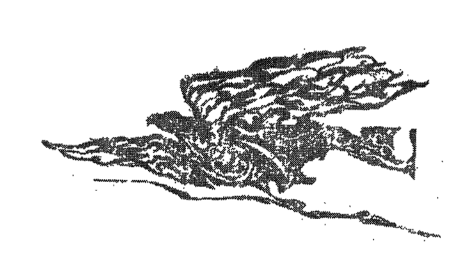
إن المرأة فى الحكايات تقوم بدور الجندى والجلاد والملك، فلا يكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف بل إن قيمة العقل عندها راجحة والحكمة عميقة قد أحدثتها الثقافة وجمع ألف كتاب وكتاب مثلما فعلت شهرزاد، أما إذا ظهرت فى الحكاية امرأة شريرة أو خائنة أو ناقصة العقل أو ضعيفة الشخصية، فدفاع شهرزاد جاهز ومقنع. إن هذا قاسم مشترك بين المرأة والرجل، ولا مناص من

وجود الشر فى مقابل الخير والضعف فى مقابل القوة.

إبراز قضية المرأة كما عرضتها شهرزاد يكشف عن قيمة خطيرة جمالياً فى(ألف ليلة وليلة) ، وهى قيمة لا نجدها بوفرة فى أدب الرجال. أعنى قيمة الحرية فى التعبير من جانب المرأة فى صراحة بلا حدود تفجر أصدق المشاعر الأنثوية وأدقها مما يجعل هذا الكتاب نصا وثائقيا للعالم الداخلى للإنسان بعامة والمرأة بخاصة، تلك المرأة التى طالما وصفناها بأنها لغز، وما كان ذلك إلا لأن الرجل الأديب انفرد دائما بالتعبير عن مشاعر المرأة، فلم يفلح بشكل كامل فى الوصول إلى معرفتها فصارت لغزا.

لقد تعاملنا مع (ألف ليلة) على أنه كتاب تسلية دون محاولة فض كنوزه الفنية، ومع ذلك، فإن دارس فن القصة الحديثة فى العالم أجمع يبدأ دائما به، وقد تمت ترجمته ترجمات عدة لكل اللغات الحية. إن نسائية النص، إبداعا وانفجار طاقة المرأة الشرقية ثم العربية خلاله، منحاه أهمية قصوى فى القص العالمى. لكن، هل كان ما طرحناه من فرض هو السبب الوحيد لأهميته القصوى؟

إننى أزعم وجود عناصر أخرى عبقرية عربية وإسلامية تضاف لهذا العنصر النسائى المبدع المشار إليه فى هذا المقال، كما تجلى فى(الليالى) العربية بأبعاد عميقة الأسطورية والواقعية فى آن. وحسبنا فى هذا المقال ما عرضناه من فرض نظن أنه يعالج منطقة من بين مناطق (ألف ليلة) غير المطروقة !



مدينة الجغرافيا...
مدينة الخيال

قراءة فى ألف ليلة وليلة

حسين حموده *

-١-

من المدينة الأولى الواقعة بخراسان، موطن الراوية (شهرزاد) والمروى عليه (شهريار)، فى «الحكاية الإطار» التى تبدأ قبل الليلة الأولى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، إلى المدينة نفسها بالليلة الأخيرة؛ يرتحل السرد خلال الحكايات الرئيسية والفرعية، المحورية والهامشية، عبر مدائن شتى: هناك المدن المرجعية الإسلامية، المعروفة فى تاريخ القرون الوسطى، التى لايزال بعضها قائماً حتى اليوم. وهناك مدن الشمال (أوروبا الراهنة) المسماة وغير المسماة. وهناك مدن البرّ والبحر والجزر والجبال التى يشيّدها خيال جامح؛ يطير إليها بنو البشر فوق أكتاف الجان، عابرين ـ فى جزء محدود من يوم واحد ـ المسافات التى تستغرق من «المسافر المجدّ» سنوات، بل عقوداً، طوالاً.

تتشكل هذه المدن جميعاً، فى حكايات (الليالى)، من خلال اعتماد مفردات مادة مرجعية متاحة، كما تتشكل من خلال جموح الحلم، فى مراوحة بين احترام قوانين عالم رازح وتخطى كل قانون. وتصاغ الحركة فيما بين هذه المدن، إليها ومنها، من خلال فعل موازٍ لفعل الرحيل نفسه الذى نهضت عليه بنية حكايات شعبية كثيرة[1]؛ فمن الانطلاق من «مكان أصل»، أوّل، والرجوع إليه أخيراً، مروراً بـ «مكان اغتراب»، فى دورة كاملة تنطبق فيها نقطة الختام على نقطة البدء، يتحرك السرد فى حكايات (الليالى)، مستجيباً فى تسياره إلى ذلك التصور القديم، الدينى ـ الصوفى معاً، حول دائرية الكون واتصال أطرافه. وفى هذا التسيار يتحقق الرحيل فى هذه الحكايات، إلى المدن «المرجعية ـ الفنية»، ومنها، باعتباره اجتيازاً للجغرافيا، كما يتحقق ـ فى الوقت نفسه ـ باعتباره مجاوزةً لها؛ تحليقاً فوق تضاريسها وحدودها وجهاتها ومعطياتها جميعاً.

(*) باحث ـ مصرى. قسم اللغة العربية. آداب القاهرة.

ـ٢ـ

تظل «مدينة الابتداء»، أو «المدينة الأصل»، حاضرة دائماً في سرد حكايات (الليالي)، وإن تباعدت عن الراوي والمتلقي (السامع/ القارئ) إلى حين. وتظل الإشارات إلى هذه المدينة متناثرة، في السرد، مرتبطة بالحنين إليها. تظلّ هذه الإشارات لمدينة الابتداء بين وقت ووقت (موضع وموضع)، فتنتفي الغياب الكامل لهذه المدن في الأماكن التي تم الارتحال إليها، وتذكر بالعودة المؤجّلة إليها، وتراكم المزيد من التشوق المضني لهذه العودة.

يعود «السندباد»، مثلاً، في نهاية كل «سفرة ـ دورة» من «سفراته ـ دوراته» السبع ـ إلى مدينة «بغداد». وفيها تحثه رغبته في السفر والمشاهدة والاكتساب فيرحل عنها. ثم يدفعه حنين، مضاد، للراحة والاسترخاء والدعة والإنفاق، إلى العودة إليها مرة أخرى.. وهكذا. يقول، دائماً، في بدايات حكاياته، بصياغات متنوعة لكن متقاربة: «أقمت بمدينة بغداد مدة من الزمان وأنا في غاية الحظ والصفاء والبسط والانشراح فاشتاقت نفسي إلى السفر والفرجة وتشوقت إلى المتجر والكسب والفوائد..» (٣/ ٩٢)[٢]. ثم يقول في نهايات الحكايات، بالصياغات المتنوعة المتقاربة نفسها: «.. بعد ذلك جئت إلى مدينة بغداد ودخلت بيتي وسلمت على أهلي وأصحابي وأصدقائي وقد فرحت بسلامتي وعودتي إلى بلادي وأهلي ومدينتي ودياري» (٣/٩٩)[٣]. وبين القولين، فيما بين بدايات الحكايات ونهاياتها، يخوض السندباد مغامرات شتى، ويجتاز أهوالاً متنوعة، ويرصد ـ فيما يرصد ـ مشاهداته وتجاربه في بحار وجزر ومدن متباينة الاتجاهات والمواقع، إلى أن يعود ـ من «سفرته/ دورته» الأخيرة ـ إلى بغداد، مدينة الابتداء، بعد أن استغرقت مدة غيابه في هذه «السفرة/ الدورة» سبعاً وعشرين سنة، وقد كانت هذه السفرة «غاية السفرات وقاطعة الشهوات»، وإن كانت شهوة الرحيل إلى البحار والأقاليم والمدن، التي تنقطع عن السندباد، لا تنقطع ـ أبداً ـ عن شخصيات (ألف ليلة) الأخرى، ولا عن راويتها/ رواتها، ولا عن ارتحالات السرد فيها.

هذا المنحى البنائي نفسه، نلاحظه في «حكاية الخياط والأحدب واليهودي والنصراني..». تبدأ الحكاية بانطلاق السرد من «مدينة الصين» التي ليست إلا تكأة لانطلاق الحكي إلى مدن أخرى: بغداد، و«مدينة مصر»[٤]، والموصل، وحلب.. إلخ. «مدينة الصين» نفسها، فاتحة الرحيل إلى مدن إسلامية عدة، لا تختلف عن أية مدينة إسلامية في الحكاية، ففيها يفيق الأحدب، مهرج الملك، من غيبوبته التي استغرقت زمن الحكايات الفرعية بالحكاية الأم، ليشهد أن «لا إله إلا الله محمد رسول الله» (١/ ١٢٥).

قد تلتقي مدن (ألف ليلة وليلة)، بشخوصها وحكاياتها، بالتقاء قوافلها في الصحراء (انظر ٤/٧٨)، أو باجتماع المنتمين إليها في مجلس من «مجالس الأكابر» (انظر ٤/ ٢٢٨)، في نوع من التماسّ العابر الذي تتقاطع فيه الخطوط الواصلة بين المدن لتفترق مرة أخرى. لكن، تظل هناك، في البنية المكتملة لكل حكاية من الحكايات، وفي البنية المكتملة لحكايات الكتاب كله، «مدينة ابتداء» يرتحل السرد منها ليؤوب إليها. هكذا، دائماً، يعود «أبطال» الحكايات إلى مواطنهم/ مدنهم التي فارقوها. يرجع «أبو صير» و«أبو قير» إلى مدينتهما «الإسكندرية» (٤/ ١٩٧)، ويعود «جانشاه» إلى مدينته بعد رحلة اكتشاف تعرّف فيها مدناً شتى (٣/ ٥٧)، ويعود «الشاب البغدادي» إلى المدينة التي وهبته اسمه، فيما وهبته، بعد غربته الطويلة عنها (٤/ ٣٣). هذه الدورة نفسها نلاحظها في حكايات (ألف ليلة) الأخرى، مع شخصيات أخرى (مثلاً: «إبراهيم بن الخصيب» ـ٤/ ٢١٩، «الشاب العماني» ـ ٤/ ٢١٠، «علاء الدين أبو الشامات» ٢/ ١٨٠، وانظر أيضاً: ٤/ ١٢٩ و٢٨٨).

قد نجد فى بعض الحكايات مسارات جانبية تتفرع عن هذا المنحى البنائى، كأن تنبنى الحكاية على انطلاق من مدينة أولى إلى مدينة ثانية، وانطلاق مضاد الاتجاه من المدينة الثانية إلى المدينة الأولى، فيسافر ـ مثلاً ـ «قمر الزمان» (حكاية قمر الزمان مع معشوقته ـ المجلد الرابع) من «مدينة مصر» إلى البصرة ليعود منها بالمرأة التى عشقها وارتحل للاتصال بها واحتيازها، بينما يسافر زوج المرأة نفسها من البصرة إلى «مدينة مصر»، بحثاً عن زوجه الهاربة، وبذلك تجتمع ـ فى الحكاية الواحدة ـ انطلاقتان متواجهتان، من مدينتين مختلفتين، وإن كانتا تمثلان نقطتين على محيط الدائرة نفسها. أو قد نجد مساراً آخر يتضمن إيهاماً بانغلاق دائرة الترحال عند نقطة ما، لا تكون سوى نقطة اكتمال دائرة صغرى داخل دائرة كبرى لم تكتمل بعد. يعود عبد الله بن فاضل (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه) إلى مدينة البصرة (٤/ ٢٨٧) التى كان قد ارتحل عنها، ولكن عودته هذه ليست خاتمة لحكايته وإنما فاتحة لدورة جديدة من دوراتها؛ فحلمه بأن يتزوج و«يزوج» أخويه، وبأن يستقروا جميعاً فى مدينتهم و«بين أهلهم»، يواجه برفضهما وتآمرهما على حياته، وهكذا يجبر على الرحيل من البصرة مرة أخرى، إلى أن يعود إليها عودةً لا رحيل بعدها، مع زوجه «التى أقام معها فى البصرة إلى أن أتاهم [كذا] هازم اللذات ومفرق الجماعات» (٤/ ٢٨٨).

ولكن، أياً كانت اتجاهات المسارات الجانبية المتفرعة من المنحى البنائى، يظل هذا المنحى أساسياً قائماً، ثابتاً، واضحاً فى حكايات (ألف ليلة) كلها تقريباً، مدعوماً بفكرة ضرورة الأوبة إلى المنبت، أو المكان/ المدينة الأصل؛ إذ لا يمكن أن يأتى «هازم اللذات» شخصيات الحكايات إلا حيث يجب أن تكون نهاياتها، وحيث يليق بها أن تواجه الموت: مع ذويها وبين «أهل مدينتها» الذين يعرفونها وتعرفهم.

-٣-

كثيرة هى المبررات التى تسوغ النزوع للتنقل بين المدن فى حكايات (ألف ليلة). فى «حكاية علاء الدين أبى الشامات» يجول السرد بين بغداد ودمشق ومدينة مصر (القاهرة) وجنوة والإسكندرية. الأسرة الواحدة يتشتت أفرادها بين هذه المدن؛ فيكون ـ فى وقت واحد ـ الرجل/ الزوج فى الإسكندرية وحبيبته فى جنوه وأهله فى «مدينة مصر» وابنه فى بغداد. وبذلك، يمثل هذا «التوزع الأسرى» ذريعة لانتقالات السرد المتلاحقة، اللاهثة تقريبا، بين هذه المدن جميعاً. كذلك يتحقق الرحيل فى الحكايات، من المدن وإليها وفيما بينها من أماكن، لأسباب أخرى متنوعة.

تنفتح الحكايات على فضاء مكانى متنوع، يقع فيما بين المدن: البرارى والقفار، جبل قاف (انظر٣/٢٦)، جزائر واق الواق (١٦/٤)، الأودية والبحار والجبال والغابات والسهول والأوعار. وتشير الحكايات أيضا إلى بعض القرى (والقرى تعد شرطا من شروط نشأة المدينة، إذ تعتمد المدينة دائما على فائض زراعى من ريف قريب منها). تختصر هذه الأماكن والقرى العالم الذى تجمل الحكايات أقسامه الجغرافية الكبرى وجهاته الأساسية فى: بلاد السند والهند وأعمالها وأقاليمها، بلاد العجم والصين وأقاليمها، بلاد الغرب (المغرب العربى) وأعمالها وأقاليمها، وبلاد الشام ومصر (انظر٣/٢٧١)، فضلا عن «بلاد الفرنجة». تستبيح حركة السرد فى الحكايات هذه الأقسام والجهات، فتجعل منها ـ على اتساعها وامتدادها ـ ساحة مفتوحة للشخصيات، يجوبونها ويجولون فى أرجائها، يقطعونها طولا وعرضا، شرقا وغربا. وبذلك، تمثل الحركة بين هذه الأقسام والجهات، والتوقف عند مدنها، مادة الحكايات الأساسية.

يرتبط الانتقال بين المدن، لدى شخصيات (ألف ليلة)، بدوافع متنوعة. تواتر الأخبار عن جمال امرأة

تعيش فى مدينة أخرى يمثل دافعا كافيا للرحيل إلى تلك المدينة. فالرجل المغرم بالنساء «وقد سمع بامرأة ذات حسن وجمال وهى ساكنة فى مدينة غير مدينته» يسافر «إلى المدينة التى هى فيها» (٧٦/٣). والشاب العمانى يسافر من بلاده إلى مدينة بغداد باحثاً عن امرأة سمع وصفا لجمالها(٢١١/٤). و«قمر الزمان» يسافر من مصر إلى البصرة لأنه رأى ضورة (رسماً) لامرأة جميلة مقيمة فيها (٢٤٤/٤). كما قد يسافر العاشق من مدينته إلى مدينة بعيدة سعيا وراء محبوبته الغائبة (انظر، مثلا،٢٦٢/٢).

هذا الدافع للسفر، بسبب العشق «على السماع» أو «على رؤية صورة»، أو بسبب «العشق والافتقاد»، وهو فى الحالين سفر من مدينة لأخرى رغبة فى امرأة، قد يصاغ صياغة مقلوبة؛ حيث يصبح الانتقال من مدينة لأخرى رغبة فى الابتعاد عن المرأة لارغبة فى التقائها؛ فيسافر «معروف الإسكافى» من «مدينة مصر» هربا من زوجه، وقد كانت قبيحة جائرة «متسلطةعلى بدنه» (انظر٢٩٢/٤).

وقد يتصل السفر بين المدن، فى حكايات (الليالى)، بهدف اكتساب المال. ففروق الأسعار بين المدن تمثل حافزا للانتقال بينها، إذ بمقدور التاجر البصرى، مثلا، أن يشترى «الشقة الحرير من الكوفة بعشرة دنانير وهى تساوى فى البصرة أربعين دينارا» (٢٧١/٤). لذا، كان التنقل المتصل بين المدن نوعا من اللهاث، فى حكايات التجار، للحصول على المزيد من الربح. يقول أحدهم: «ولم نزل نرحل(...) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشترى ونربح»(٢٧٢/٤). وقد يقترن بهذا الهدف للاكتساب والربح الرغبة فى«الفرجة على بلاد الناس»(انظر١٨٤/٤) يقول، أيضا، أحدهم: «.. لم نزل مسافرين(...) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشترى ونتفرج على بلاد الناس» (١١٢/٣).

كذلك، قد يتصل السفر من مدينة لأخرى، فى الحكايات، بسبب من أسباب الخوف من ملك من الملوك (انظر٢٣٧/٤ ، و١٦٠/٣، و٢٩٤/٤)، كما قد يقتصر الارتحال بين المدن على مطمح خالص للاكتشاف والتعرف، مثل حال «حاسب كريم الدين» الذى يسافر من «مدينة مصر» إلى مدن وأماكن متنوعة، ساعياً إلى حيازة المعرفة التى يمكن أن تجاوز به ما يراه حوله من ضلالات.

لكن النزوع إلى السفر أو قطع المسافات بين المدن، الذى تفصّل الحكايات مشاقّه، يتصل بصياغة مركبة تومىء إلى اضطرار استثنائى؛ فما الذى يدفع إلى الخروج من المدينة ـ حيث الاستقرار والراحة والأمن ـ سوى إلحاح، أو حافز، أو «فَرْض» لا رادّ له؟ أو ما الذى يحث على الرحيل من «هنا» (بما تعنيه من كونها مكان واحد من الشخصيات، وموطنه ومقر أهله، وعالمه المعروف المألوف) إلى «هناك» (بما هى مكان مفروض عليه، يجهله، ولا يعرف ولا يتوقع ما يمكن أن يجرى له فيه)(٥)، سوى سبب لا يمكن تخطيه؟ فى هذا السياق، يحفل السرد والحوار فى (ألف ليلة) بعبارات عن السفر تحمل أكثر من وجه. يقول التاجر: «إنى أخاف من الغربة لأنها بئست الكربة»، ويسمع الرد، كأنه صوت آخر له، أو صدى لصوته: «لا بأس بالاغتراب الذى فيه اكتساب» (٤/ ٢٢٤). ويقول السندباد: «فاشتاقت نفسى إلى السفر والنفس أمارة بالسوء» (٣/ ٩٢)، ويقول أيضاً: «فحدثتنى نفسى الخبيثة بالسفر..» (٣/ ١٠٠). وهكذا، نجد مع العبارات التى تتحدث، مثلاً، عن أن «فى السفر خمس فوائد» عبارات أخرى تؤكد أن «السفر ما له أمان» (٤/ ٢٧١).

يؤكد طابع الاضطرار الاستثنائى، فى تجربة الرحيل عن المدينة فى حكايات (الليالى)، أن هذا الرحيل يعد خروجاً من «الوطن» كله؛ إذ يقترن فى الحكايات معنى المدينة بمعنى الوطن، ويتصل معنى الإقامة فيها بمعنى

«المواطنة». وفى سرد الحكايات كثرة من العبارات - ترتقى إلى مستوى يقين الحكمة التى لا جدال فيها ولا تساؤل حولها - ترى أن «الذى ما له خير فى بلاده ما له خير فى بلاد الناس»، وأن العودة إلى المدينة، بعد سفر عنها، بمثابة عودة إلى «الوطن» الذى «حبه من الإيمان» (٤/ ٢٦٥).

«المدينة - الوطن» صيغة واضحة فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، بما يجعل مدينة هذه الحكايات تتماس، وتتداخل، مع مفهوم «المدينة - الدولة» بمعناه التاريخى القديم المعروف [٦]، وإن كانت «المدينة - الوطن»، فى الحكايات، تلتصق أيضاً بدلالات «البيت». يقول رسول الأب لابنته المغتربة فى مدينة أخرى: «قومى معى إلى مدينة أبيك (...) ووطنك لتكونى بين خدمك وغلمانك» (٤/ ١٠٤). ويعاقب الزوج زوجه الخائنة «بتغريبها عن أوطانها» التى هى مدينتها (٤/ ٦٧). وتدمع عينا المرأة البغدادية البعيدة عن وطنها/ مدينتها كلما ذكرت بغداد (١/ ١٩٧). كذلك، يقال عن المدينة ما يقال عن بيت الإنسان؛ يقول شيخ السوق لضيوفه: «لقد حلت فى مدينتنا البركة والسعود بقدومكم» (١/ ٢٩٣)، ويقال، كذلك، لمن وصل المدينة زائراً: «.. شرفت بقدومك مدينتنا» (١/ ٢٩٦). كأن التجار وحدهم، فى هذا السياق، هم الأقل ارتباطاً بأوطانهم/ بيوتهم، إذ هم الأكثر ارتحالاً عن مدنهم.

مع ذلك، فحتى هؤلاء التجار لا ينجون، فى سفراتهم، من مكابدة حنين ناهش إلى مدنهم التى باتت بعيدة أو باتوا بعيدين عنها. الحنين لمدينة بغداد، مثلاً، هو أرق السندباد الدائم فى سفراته التى يحقق فيها الكثير من المكاسب والفوائد. أما الشخصيات الأخرى، من غير التجار، فتكابد - أكثر من التجار - هذا الحنين للعودة إلى المدينة التى بارحتها. يلتهب، مثلاً، «قلب السلطان على مدينته حيث غاب عنها سنة» (١/ ٣١، وانظر أيضاً٤/ ٤).

الحنين إلى المدينة/ الوطن/ البيت، بعد الارتحال عنها، موصول - فيما هو موصول - برابطين أساسيين: بالأهل والأصدقاء و «المعارف» الأحياء فى هذه المدينة (انظر مثلاً ١/ ٧٩)، وبكون المدينة/ الوطن مقر المآل الأخير؛ الموت الذى يكمن فيما وراء كل حكاية، فيما بعد نهايتها السعيدة، حيث تستدعى - فى «مدينة الاغتراب» - «المدينة - الوطن» التى باتت نائية، وتستدعى أماكنها، وتستدعى ضمن هذه الأماكن مساحة الموت، أو المقبرة (انظر ٢/ ٦٤).

تكاد المدينة/ الوطن هذه تنغلق على عالمها، فى مواجهة خارجها المجهول. سورها الذى تغلق بواباته مع الغروب، حيث «لا يفتحونها ولايقفلونها إلا بعد الشمس» (٢/ ١٥٤)؛ والذى قد يستخدم - نظراً لامتداده - لعقاب بعض من يجب عقابهم بالدوران حوله (انظر ٤/ ٧٥)؛ أو الذى يصبح المشى بموازاته تعبيراً عن التسكع الضائع، الأعمى تقريباً، وتجسيداً لفقدان كل هدف بعد تجربة قاسية مؤلمة تطيح بتوازن الإنسان (انظر ٢/ ٢٢٤).. هذا السور يحيط بعالم المدينة كله، ويحتويه بأكمله، إذ يفصل هذا العالم عن كل ما هو خارج المدينة، ويفارق معانيها عن كل معانٍ تتصل بخارجها؛ بحيث تصبح حدود المدينة هى نفسها حدود العالم، وبحيث يصبح الخروج إلى «ظاهر المدينة» خروجاً إلى عالم آخر، أو بالأحرى خروجاً إلى «عالم خارج العالم».

السفر، إذن، خارج أسوار المدينة، ارتحال عن المألوف المعروف إلى ما ليس لأحد به علم. فهذا السفر - الخروج - الارتحال، انفصال عما تمثله أسوار المدينة من معانى الإحاطة والحماية، وعما يرتبط بالعيش بين أهلها، وداخل مبانيها، من تعارف وطمأنينة. كأن هذا السفر - الخروج - الارتحال، فى جوهره، خروج إلى عدم المأوى، وانفصال عن «حضن الأم».

-٤-

ليس اقتران المدينة بالأمومة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) من قبيل عبارات المجاز. كانت الأمومة، بما هى إحاطة وحماية وطمأنينة وحنو، جزءاً من المعانى التى ارتبطت بها المدينة القديمة عموماً، وتمثلت - معمارياً - فى سورها الدائرى، وفى مبانيها ذات الاستدارات والانحناءات التى تستعيد شكل جسد الأم نفسه، وذلك منذ نشأتها فى حوالى الألف الرابع قبل الميلاد (فى حضارة ما بين النهرين) أو الألف الثالث قبل الميلاد (فى حضارة مصر القديمة)، وخلال مراحل نموها وتطورها طيلة العصور الوسطى. ولم يكن من قبيل الفوضى أن يشير رمز واحد، فى الهيروغليفية، إلى معنى «المدينة» و«الأم» معا [٧]. كأن العودة إلى المدينة/ الوطن، فى نهايات حكايات (الليالى)، بمثابة عودة - بعد نأى - إلى حضن الأم نفسه(حتى لو كان هذا اللقاء رهنا بمشيئة الملك، صاحب المدينة،كما سنرى)، وكأن مدينة(الليالى) تسعى لأن تناوىء، فنيا، مجتمعا بطريركيا رازحاً.

وسواء ارتدت مدن (ألف ليلة)، فى قطاعها الهندى (مرتبطة بالأصل «هزار أفسان»[٨] أو بـ «البنجاتنترا»[٩] أو بـ «كليلة ودمنة»)، إلى مدن مشرقية قديمة، أوارتبطت، فى قطاعها العراقى ثم قطاعها المصرى، بالمدينة الإسلامية في القرون الوسيطة، فإن ملامح مدن (ألف ليلة) جميعا نهضت على موروث متراكب، امتزجت فيه العناصر الأساسية المكونة للمدن القديمة بعناصر مدن «الزمن المرجع» فى القرون الوسيطة؛ بحيث تداخلت هذه العناصر جميعا لتبلور ملامح محددة، لمدينة ذات بنية بعينها، ومعان بعينها، ترتبط بفترة تاريخية مرجعية، كما تجاوز، فى الوقت نفسه، كل تاريخ متعين.

الملمح الأساسى، الذى يمكن ملاحظته على بنية المدينة فى (ألف ليلة)، يتمثل فى «مركزية قصر الملك» ثم فى «مركزية السوق». تقرن المدينة، دائما، فى حكايات (الليالى)، بالملك؛ وتنسب إليه بعلاقة الامتلاك الواضح (والجذر اللغوى لـ «الملك»و«المالك»، لـ «المَلَكية» و«المُلْكية»، واحد فى العربية)؛ فهى - دائماً - « مدينة الملك» فلان (٣/ ١٤٦ - وانظر أيضا : ١/١٦، ١/٢٧، ٢/ ٢٦٦ ،٣/٣٩، و٣/١٤٦، و٤/١٤٣ ،و٤/٣٥). يقال لهارون الرشيد : « ..بغداد التى هى حرمكم..» (٢/١٤)، كأنها امرأته، أو محظية من محظياته، أو جارية من جواريه. بإمكان الملك الخليفة أن يهب هذه المدينة أو تلك، كما يهب هذه الجارية أو تلك، لمن يرضى عنه أو لمن يشاء (انظر٣/٢٧٣).

يهيمن الملك هيمنة كاملة على المدينة، كما يهيمن على حريمه وممتلكاته؛ يوبخ وزيره ويدعوه بـ «كلب الوزراء» لأنه لم يخبره «بما يحصل» فى «مدينته» (١/١٣٨)، أو يأمر بأن يصعد بوابو المدينة بكل غريب يأتيها إلى القصر «ليسأله عن حاله وعن سبب مجيئه إلى تلك المدينة» (٢/ ٢٦٢). وفى مقابل هذه الهيمنة، قد يسبغ الملك عطاياه على المدينة كلها، كأن أهلها - على كثرتهم - حاشية قصره وندمانه وأعوانه المقربين، فيدعو سكان المدينة جميعاً إلى أن يأكلوا من سماطه الممتد كالظل، بحيث لا يكون أحد فى المدينة إلا ويذهب إلى الميدان الذى فيه سماط الملك (انظر٢/١٢٨).

مركزية القصر، فى مدينة (ألف ليلة)، كما فى مدينة القرون الوسطى عموما[١٠]، تستدعى كون القصر يقع فى قلب المدينة، ويمثل نواتها التى تتفرع منها «خطط» المدينة وشوارعها، كما يمثل أكثر مبانيها ارتفاعا؛ تماما مثلما يمثل صاحبه، خليفة الله، المكانة الأعلى رتبة بين قاطنى المدينة. لذا، يحرص السرد على

أن يؤكد كون قصر الملك «يتوسط المدينة» وكونه «بشرافات عالية» (٢٥٥/٢)، ولذا يتوقف السردطويلا ليسهب في وصف فخامة قصور الملوك ليمايز بينها والمباني الأخرى بالمدينة (انظر مثل ١٣٥/٣)، وليؤكد تسلط من في هذه القصور على من في المباني الأخرى (٦٢/٢)، كما يحرص على أن يشير ـ عندما يصف أحد القصور الكبيرة، بناه أحد التجار بالمدينة ـ إلى أن هذا القصر كان «قصرا عاليا مرتفعا شاهقا يصلح للملوك» (٩/٣).

قد يمكن، على مستوى «الحكي/الحلم»، تخطي أسوار قصر الملك، وتخطي ـ بالتالي ـ الهالة المخيفة المحيطة به، من خلال حيلة يتزين فيها ابن من أبناء المدينة بزينة الخليفة/ الملك، ولبس لباسه، والتعطر ببخوره (انظر ٢٣٣/٤ و ٢٣٤)، ولكن حتى هذا التخطي يظل رهنا بمشيئة الملك؛ بمعرفته بهذه الحيلة وعفوه عمن تجاسر على احتيالها، كما تظل هذه الهالة المخيفة، المحيطة بأسوار القصر، قادرة ــ دوما ــ على أن تبث، في أبناء المدينة، رعدة متصلة.

الاقتراب من نواة المدينة المركزية، قصر ملكها، إذن، اقتراب من بؤرة الهيمنة عليها وقهرها. ولاتتحقق الهيمنة والقهر بغير قصر يليق بهما. يحلم الأخوان من أبناء المدينة بمنصبين وبقصرين يحكمان بهما ومنهما «الكوفة» و «البصرة»، ويقولان إنهما بهذين المنصبين/القصرين ــ لاحظ الربط بينهما ــ يكتمل لهما الملك والحياة معا: «وتطيب لنا البلاد ونقهر العباد ونبلغ المراد» (٢٨٦/٤). وهكذا، في هذا السياق، يعد الاستيلاء على قصر الملك إيذانا باستيلاء على المدينة كلها (انظر ٢٤٨/١) [11].

تستدعي مركزية القصر في مدن (ألف ليلة) كون هذه المدن معلقة بإرادة ملوكها، ومصائرها متصلة بمصائرهم. تزين مدن (الليالي)، أو تعاقب، تبعا لأوامر الملك بتزيينها أو عقابها. هكذا، تصبح «مناسبات» الملك هي نفسها مناسبات المدينة؛ يختتن ابنه، أو يعود بعد غيبة عن المدينة، أو يتزوج هو، فيأمر بتزيين المدينة. «الأمر» بزينة المدينة يكاد يكون «تيمــــة» تتكرر في أغلب الحكايات: («وأمر [الملك] بزينة مدينته [لاحظ صيغة الامتلاك] سبعة أيام» ١٧٩/٤، «أمر بفرش أزقة المدينة وزينها بأحسن زينة» ٤٠/٣ ــ وانظر أيضا: ٥٨/٣، ٢٧٧/٣، ٢٩١/٣، ١٦٢/١، ١٦٥/١، ٦٥/٢). وفي هذا الإطار نفسه، قد تحترق مدينة الملك الظالم عن آخرها بسبب جوره وفساده (انظر ٤/ ١٤٣).

تجاور «مركزية السوق» «مركزية القصر» في مدن حكايات (الليالي). لعل هذا مما يؤكد مايتردد عن أن (ألف ليلة) حكايات عن الملوك والتجار، ولعله أيضا يرتبط بكون ازدهار معظم المدن الإسلامية في القرون الوسطى مقترنا بانتعاش التجارة فيها. لا تخلو حكاية من حكايات (الليالي)، تقريبا، من إشارات ـ فضلا عن مواضع إسهاب ـ إلى القصر والسوق، ويكاد السوق، في هذه الحكايات، يزاحم القصر في احتلال بؤرة القص الأساسية، وفي إمداد الحكايات بالشخوص والمشاهد والوقائع وأوجه الصراع وسبل تلاقي المحبين بمحبوباتهم أيضا. ينزل الغريب المدينة فيقدم الراوي، الموازي له، رحلته عبر أسواقها المتخصصة بكثير من التفصيل: «..ولم يزل ماشيا إلى أن وصل إلى سوق التجاريين ثم إلى سوق الصرافين ثم إلى سوق النقلية ثم إلى سوق الفكهية ثم سوق العطارين وهو يتعجب من تلك المدينة» (٩٠/٤). الأسواق، بما فيها سوق العبيد الذي يشار إليه كثيرا (انظر مثلا ٩٧/٤، و ١٣٢/١)، تمثل عالما ثريا للحكايات، ولشخصياتها؛ فيها ومن خلالها تتعرف الشخصيات المدينة، وفيها تقع أحداث كثيرة تصلح للحكي (انظر مثلا ٤٥/٢). تتوقف الحكايات، طويلا، أمام أسواق بغداد (انظر مثلا ١٦٧/٣، و ٢٣١/٤) وأسواق القاهرة (مثلا ٢٢٧/٣) وأسواق الإسكندرية

(٩٠/٤)، بل تمتد مركزية السوق من «مدينة مصر المحروسة» التى كان يعيش فيها «معروف الإسكافى» إلى المدينة الخيالية التى يرحل إليها على ظهر الجان (٢٩١/٤).

فى مرتبة ثالثة لهذه المركزية السياسية (قصر الملك والتجارية (السوق)، تأتى المركزية الدينية فى مدن (ألف ليلة). المركزية الدينية الواضحة فى بنية مدينة القرون الوسطى ليس لها حضور كبير فى مدن (الليالى)، إذ تأتى هذه المركزية غير واضحة، غائمة وغائبة أحيانا. لا يمنح «المسجد» ـ فى الحكايات ـ مكانة موازية لمكانته فى بنية المدينة الإسلامية [١٢]، وربما كان هذا متصلاً بأن الحكايات، المنشغلة بعالم دنيوى، تنحو منحى بعيداً عن ذلك الذى نحاه قصص «الوعظ الدينى» مثلاً (وقد كان بعض هذا القصص، ولايزال، يلقى فى المساجد)، إذ تنأى الحكايات عن الثقافة الرسمية وعن مؤسساتها التى اتخذت من القص موقفاً صارماً، منذ الدولة الأموية[١٣]. المسجد، فى حكايات (الليالى)، ليس إلا مكاناً يأوى إليه الغريب القادم إلى المدينة (١/ ١٠٠)، وملاذاً لمن لا مأوى له فيها (٢/ ٦٣)، ولا يأتى إلى الحكايات سوى فى إشارات عابرة [١٤].

ـ ٥ ـ

مع هذه المركزية الواضحة للقصر والسوق، الأقل وضوحاً للمسجد، هناك بؤر حكى أخرى ترتبط بأماكن أساسية أخرى فى مدينة (ألف ليلة)، ويتصل أغلب هذه الأماكن بالحياة اليومية، وخاصة بأوجه المتعة فيها. يتوقف عدد غير قليل من الحكايات عند الحمّام (العام) الذى يؤكد رواة الحكايات وشخصياتها أنه «زينة المدينة» وشرط أساسى من شروط اكتمالها، بحيث لا تكون المدينة «كاملة إلا إذا كان بها حمام» (٤/ ١٨٩). تقدم الجارية «تودد» رصداً للشروط الواجب توفرها فى كل حمام مكتمل (انظر ٢/ ٣١٦)، ويصف بعض الحكايات بناء الحمام وآلاته وعماله وطرق التنظيف التى تتم فيه (٢/ ٩و١٠ ـ وانظر أيضاً: ١/ ٢٧، و١/ ٥٠، و١/ ٥٣، و١/ ٧٠).

ويتوقف عدد آخر من الحكايات، غير قليل أيضاً، عند «الخان»، باعتباره مرتبطاً بترحال التجار عبر المدن (انظر: ١/ ٩١، و٢/ ٩٣) مثلاً)، وعند «البستان» الذى يمثل دائماً، فى الحكايات، مكاناً مؤهلاً للقاء المحبين (انظر ٣/ ١٦٥، ٤/ ٢٢٤، ١/ ١٣٦). ويشير بعض الحكايات إلى «ميدان المدينة» الذى قد يمدّ فيه سماط الملك أو يستخدم ساحة للعب الكرة والصولجان [١٥]. هناك أيضاً مساحات كبيرة بالحكايات ترتبط بالبيوت وبعالمها الداخلى الذى يمثل، بما ينطوى عليه من أسرار، مادة ثرية للحكى. يتخطى السرد جدران البيوت التى تعزل ـ بطبيعة تصميمها وبنائها [١٦] ـ داخلها عن خارجها، ليستمد ـ من عالم «الحريم» خصوصاً ـ وقائع وأحداثاً كثيرة؛ حيث يتم التسلل إلى هذا العالم خفية، أو بحيلة من الحيل، أو بدعوة محاطة بكثير من الكتمان.

كذلك هناك إشارات إلى «قاعات الصعاليك» (١٧١/٢)، وإلى شوارع المدينة التى قد تستخدم لممارسات الحواة (٤/ ١٤٥)، وإلى أزقتها التى تتم فيها لقاءات المصادفة (انظر ٤/ ٥٩). قد تزدحم الأزقة الضيقة فى الحكايات ازدحاماً شديداً لمشاهدة غلام جميل (انظر ٤/ ٢٣٨)، كما قد تخلو سوى من الجوارى الساعيات للوصال بين المتحابين (انظر ٥٤/٢).

تستخدم الحكايات أماكن المدينة هذه، خصوصاً، لتوظفها فى التعبير عن انتقالات السرد. فى «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة...»، مثلاً، يتحرك السرد بين أماكن عدة فى مدينة بغداد، من خلال تردد «دليلة المحتالة» على الأسواق والدكاكين والبيوت والأسواق والبيوت الكثيرة التى تعرفها؛ بحيث

تصبح مدينة بغداد، كلها تقريباً، ساحة مفتوحة يجوب الراوى أرجاءها، وبحيث يصبح كل مكان من هذه الأماكن ــ مرتبطا بشخصية من الشخصيات، وبواقعة من الوقائع ـ مركزاً من مراكز القص فى الحكاية.

وخلال انتقالات حكايات (ألف ليلة) بين أماكن المدينة، تتجسد ملامح هذه الأماكن، كما تتجسد المعانى الخاصة بالمدينة التى تنتظم هذه الأماكن.

ـ ٦ ـ

معانى المدينة، فى (ألف ليلة)، هى نفسها التى فارقت بها المدينة القديمة والوسيطة العالم السابق عليها زمنياً (التجمعات القروية الأولى، والقرى الكبيرة) والعالم المحيط بها مكانيا (قبائل بدو الصحراء).

سمات: التعرف، والتنوع والاتساع، وسيادة الثقافة البصرية، والتفاوت الطبقى، والترف والتحرر، والحماية.. إلخ، كلها كانت من سمات المدن القديمة والوسيطة[١٧]، وكلها تشكل ملامح المدينة فى (ألف ليلة وليلة).

يرتبط التعرف، فى مدينة (الليالى)، بالتفاف عالمها وترابط أطرافه، وأيضا بتعارف سكانها. ينتشر الخبر بسرعة بين هؤلاء السكان (انظر ٦/٢،٣/٢)، ويتمثل أحد أشكال العقاب فيها فى موكب «التشهير» أو «الجرسة والهتيكة» حيث يطاف ببعض المجرمين فى شوارع المدينة لفضحهم (انظر مثلا٢٦١/٤). الخوف من «الافتضاح»، بين أهل المدينة المتعارفين، يفصح عنه التاجر الذى يقول لنفسه، بينما يزور امرأة فى بيتها خلسة: «متى فتحت هذا الباب افتضحت فى بغداد» (١٦٩/٣). فى هذا السياق، يومىء تعبير «أهل المدينة»، المستخدم كثيرا فى الحكايات، إلى معنى من معانى الحميمية والترابط اللذين هما سبب من أسباب التعرف ونتيجة له، فى آن. وهكذا، ترتيبا على هذا المعنى، وتشعباً منه، قد «يمرض أهل المدينة» جميعا بحب امرأة واجدة(٧٧/٤)، ويشيع الخبر، بسرعة، عن حسن الفتى الجميل، بحيث لا يبقى «أحد من أولاد أهل المدينة من الرجال والنساء إلا وله حديث بمحاسن ذلك الصبى» (١٩١/٤، وانظر٢٥٣/٣).

ترتيبا على هذا التعرف، أيضا، يشارك أغلب «أهل المدينة فى احتفالات كثيرة تقام فيها : حفلات العرس البازخة (انظر٢٦٠/٤) و«مشاهد الجنازات» (انظر ٣٠/١)، فضلا عن المواكب الخاصة بالملك (انظر ٣٠٨/٤)، والموالد الدينية المختلفة (انظر ١٥٢/٢). وهكذا، أيضا، اعتماداً على هذا التعرف، يقال للتائه أو غير العارف بالمدينة: «رح الحارة الفلانية (...) وقل أين سيدى (...) فإن الناس يدلونك على الحارة[١٨] وعلى البيت» (٢/ ٦٠).

ويمثل «التنوع»، بدوره، معنى من المعانى التى تتأسس عليها، فيما تتأسس، مدينة (الليالى). يتحقق هذا التنوع من خلال تعدد انتماء الشخصيات، الدينى والإقليمى والعرقى.. إلخ. هذا التعدد واضح فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلاً، إذ تنتمى شخصياتها انتماءات متباينة: عزره (اليهودى) والمزين (المغربى) وعلى الزيبق (المصرى)، فضلاً عن الشخصيات البغدادية، المسلمة، الكثيرة فى الحكاية (انظر الحكاية بالمجلد الثالث). ويؤكد هذا التعدد حرص بعض الحكايات على رصد المدينة باعتبارها إطاراً يجمع أبناء الديانات المختلفة: «مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس» (١/ ٢٩)، كما أن سوق العبيد، الحافل ببضاعة الجوارى، يشار إليه فى الحكايات مقترناً دائماً بالإشارة إلى تنوع جواريه وتنوع جنسياتهن من رومية وتركية وجركسية وحبشية.. إلخ (انظر مثلاً (١/ ١٢٠). يترتب على هذا التنوع اتساع عالم المدينة واستيعابه مشاهد متباينة، وأيضاً كون التجول فيها والفرجة على مشاهدها وسيلة لرفع الضيق أو الأرق (انظر بدايات حكايات هارون الرشيد) ودافعاً لـ «انشراح

الصدر». يقول، مثلاً، أحمد الدنف لعلى المصرى: «قم شق بغداد حتى ينشرح صدرك» (٣/ ٣٣٠ ـ وانظر أيضاً ٢/ ٩٣، ٢/ ١٢٣، ٢/ ١٩١).

ويعد التفاوت الطبقى، كذلك، سمة أساسية من سمات المدينة فى حكايات (الليالى). فهناك، فى هذه المدينة، مع عالم الملوك والتجار الأثرياء والأكابر؛ عالم آخر غالبه الفقراء والمساكين، بحيث تشكل ثنائية «الأكابر/ الفقراء» مادة أساسية من مواد الحكى فى الحكايات، فيتجاور من ينتمى للطرف الأول من هذه الثنائية مع الطرف الثانى («السندباد البحرى»مع «السندباد البرى» مثلا)، أو يتحول ـ بسبب دنيوى صرف، أو لمشيئة الخالق فحسب ـ من ينتمى إلى الطرف الأول إلى الطرف الثانى، أو العكس (وما أكثر الحكايات التى تبدأ من هذا التحول، أو تمرّ به، أو تنتهى إليه).

قد تقود المدينة المتسعة، المتنوعة، القائمة على هذا التناقض الطبقى، إلى اقتراب من معنى «المدينة ـ المتاهة». يطوف من يطوف «أزقة المدينة طولاً وعرضاً» بحثاً عن حبيبته دون جدوى (٤/ ٧٦ـ وانظر أيضاً ٢/ ٦٨، ٢/ ٢٣٦). ولكن «المدينة ـ المتاهة» ليست صيغة واضحة تماماً فى مدينة (ألف ليلة). يقلص من وضوح هذه الصيغة، ويكاد ينفيها، الحضور اللافت لمعنى التعرف. فضلاً عن أن اتساع المدينة يتم التعامل معه بنوع من «الإعلام الملموس»، المجسّد فى صورة اتصال إنسانى مباشر؛ حيث «المنادى» الذى يسير فى شوارع المدينة وأزقتها، يجهر بالنداء ليعلن ما يريد أن يعلنه صاحب الشأن «للحاضرين الخاص والعام» (٤/ ١٨١، وانظر أيضاً ٢/ ١٢٧). كما يؤدى اتساع المدينة إلى استخدام «لغة إعلامية» تتحقق فى مدينة (ألف ليلة) ـ كما تتحقق فى مدن القرون الوسطى كلها ـ فى «دق البشائر» أو «دق الطبول» بطرائق متنوعة تؤدى إلى توصيل «رسائل» متنوعة: «ودقت البشائر فى المدينة وأعلمت أهلها (...) بأن الملك ... إلخ» (٣/ ٢٨٦).

صيغة المنادى، ودق البشائر أو الطبول، جزء من بقايا بنية ثقافة سمعية قديمة. وقد ظل هذا الجزء قائما فى مدينة (ألف ليلة)، وإن تنازعته أجزاء أخرى، مرتبطة ببنية ثقافة بصرية ارتبطت، دائما، بالمدينة التى منحت قاطنيها «عينا بدلا من الأذن» [١٩]. «الفرجة» على مشاهد المدينة تعد امتداداً لهذه الثقافة البصرية ونتيجة لها، فى آن .كذلك يتضمن بعض الحكايات إشارات إلى هذه الثقافة البصرية، فأحد الملوك ـ مثلا ـ حين يغضب يعلن عن غضبه بطريقة تخاطب العين لا الأذن، إذ يرتدى «بدلة الغضب وهى بدلة حمراء» (١٦٨/٢)، كما أن أصحاب الديانات المتنوعة يرتبطون فى الحكايات بألوان عدة (انظر٢٩/١).

ويتصل كذلك بمعانى المدينة فى (ألف ليلة) معنى الترف والدعة والراحة والتحرر (انظر مثلا ١٠٢/٣)، ويربط ابن خلدون بين هذه المعانى والعمران، ويربط بينهما جميعا و«مذمومات الخلق والشر» والخروج «إلى الفساد». المدينة للبدوى (فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلا) مكان للطعام الشهى الناعم (انظر ٢٢٣/٣)، فى حين يسخر أبناء المدينة من هذا البدوى (انظر٢٢٤/٣ ومابعدها)، كما تتصل مدينة (الليالى) بالتحرر الذى قد يقود إلى الخيانة والفساد. يخشى الزوج أن تعدى زوجه أخلاق أهل المدينة، بما فيها من الخيانة، فيبتنى لها قصرا فى «ظاهر المدينة» (١٥٥/٣). ويتم تصوير حكام المدينة، غير المسماة، على أنهم جميعا فاسدون أو قابلون للفساد؛ من الوالى إلى القاضى إلى الوزير إلى الملك(١٥٨/٣). ويشار إلى عالم التجار على أنه مهيأ لانتشار العلاقات «غير الشرعية» بسهولة، وذلك بسبب غيباتهم الطويلة:«..فسافر زوجها [التاجر] وأطال الغيبة فزاد عليها الحال فعشقت غلاما ظريفا من أولاد التجار..» (١٥٨/٣).

●

يحيط سور المدينة بها، ويلتف حول معانيها، ليفصل بين هذه المعانى وكل معانٍ أخرى مرتبطة بعالم «البدو المغيرين» أو «العسكر المهاجمين»، وبذلك يضيف هذا السور معنى جديداً للمدينة، ويؤكد معنى قديماً اقترن بها: الإحاطة والحماية.

يصل المسافر من سفره إلى مشارف المدينة، ويرى أسوارها، فيشعر بالأمن الذى افتقده طيلة رحلته. يقول، إذ يرى أبواب المدينة: «الحمد لله الذى سلمنى حتى وصلت إلى هذه المدينة» (٢/ ٩٧). وعلى أحد أبواب سور إحدى المدن يعلّق بوق سحرى يزعق على كل «غريب» أو «عدو» يحاول الدخول أو التسلل إلى المدينة، فيشعر سكانها بالاطمئنان (انظر ٢/ ٢٥٤). اجتياز سور المدينة، باعتباره فاصلاً بين عالمها بما ينطوى عليه من معان والعالم الخارجى بمعانيه المغايرة، هو بداية الخروج إلى المجهول. يبدأ هذا المجهول من تخوم المدينة نفسها، أو مشارفها، أو من «ظاهر المدينة» بتعبير حكايات (ألف ليلة).

يستخدم تعبير «ظاهر المدينة» فى الحكايات ليشير إلى مشارفها القريبة من سورها. ويومىء هذا التعبير، دائماً إلى احتمالات مفتوحة على الغيب، لدى كل خارج من المدينة، ويومىء - فى المقابل - إلى نهاية سعيدة لدى كل راجع إليها.

عند ظاهر المدينة يتربص ويكمن الخطر والخوف (انظر ٤/ ٣٠٣)؛ فهناك اللصوص والمقابر (انظر١/١٤٧)، أو يبدو رماد الحياة ودخانها حيث «الكيمان» أو أكوام قمامة المدينة التى يتم حرقها خارجها (انظر ١/ ٣٨). وهذا كله، مع مفارقته عالم المدينة الداخلى الحافل - بالقياس لخارجها - بكل ما هو مترف وفخم، يرتبط أيضاً بمعنى الفراق والنأى. يرى العاشق محبوبته المسافرة إذ تخرج - مع من تخرج - إلى «ظاهر المدينة» فيوقن «أن الفراق قد تحقق» (٤/ ٦٩).

كذلك قد يومئ «ظاهر المدينة» إلى انتهاك وشيك لها، إذ منه تلوح طلائع العسكر الغزاة (انظر ١/ ٤٢) أو رهط الأعراب المغيرين (٤/ ٢٦١).

الخروج من المدينة، إلى ظاهرها، وتخطى ما وراء ظاهرها، خروج أيضاً إلى العجيب والغريب والشاذ. ففضلاً عن الحكايات الكثيرة التى ترتحل من عالم المدينة إلى عجائب البحار والبرية والجبال، هناك كثرة من الوقائع الغريبة التى قد تقع لبعض الشخصيات من أهل المدينة، ولكنها تحدث دائماً خارج أسوارها. هناك الساحر، المقيم بالمدينة، الذى يخرج إلى ظاهرها ليشيد قصره يذرو الرماد فى الهواء (انظر ٣/ ٢٤١). وهناك المرأة، ابنة المدينة، التى تتسلل من سورها وتخرج إلى ظاهرها، حيث تستلقى فى مكان منعزل ليواقعها أحد القرود (٢/٢٥٣)، وهناك المرأة الأخرى التى تخرج، أيضاً، إلى مكان مهجور بالصحراء، خارج المدينة، ليواقعها دب (حكاية وردان الجزار - المجلد الثانى).

-٧-

ترتبط، إذن، مدينة (الليالى)، ببنيتها هذه ومعانيها هذه، ببنية مدينة القرون الوسطى وبمعانيها التى عرفت بها. ويرتبط الدور الفاعل للمدينة المرجعية، فى صياغة مدينة (الليالى)، بازدهار مدن عربية وإسلامية كثيرة، فى هذه القرون، شكلت حواضر الخلافة الإسلامية[٢١]. ولكن، قد تنطلق صياغة مدن (الليالى) من هذه الحواضر الإسلامية وحواضر العالم المعروف القائم من حولها، وقد تبارح هذه الحواضر جميعاً لترسم مدناً خيالية خالصة، وقد تراوح بين اعتماد جزئيات تنتمى لحقائق مرجعية بعينها وجزئيات وليدة خيال يسعى لأن يتحرر من كل مرجع.

يشير السرد فى حكايات (الليالى) إلى مدن مرجعية كثيرة، مسماة، إشارات عابرة: القيروان (٤/١٠٤)، وحماة (١/ ٢٠٩) والكوفة والكرخ

(٢٧١/٤) ومكة (٣/ ١١) وجدة (٣/ ١٩٤) وصنعاء (٢/ ٢٥٩) ورشيد (٩٠/٤) وحلب (٦٦/١) وفاس ومكناس (٣/ ١٨٣) والقدس (١/ ٦٥). وبجانب هذه المدن المسماة قد يعبر السرد ـ بسرعة ـ على مدن غير مسماة، بصيغ متنوعة: «ثم أنزلها فى بعض المدن» (٧٠/٤) و«ما قهرنى إلا ملك المدينة الفلانية» (٤/ ١٩٤).

ومع هذه المدن التى لا تحتل سوى مساحات هامشية فى الحكايات، هناك مدن تشكل «مرتكزات أساسية» يتوقف السرد وقفات مطولة عندها، ويستمد منها مادة ثرية. تتمثل هذه المدن، خصوصاً، فى: بغداد، و«مدينة مصر» (القاهرة)، ودمشق، والإسكندرية، والبصرة.

تمثل بغداد، فى حكايات (الليالى)، «دار السلام وحرم الخلافة العباسية» (٤/ ١٢) ومركزاً أساسياً من مراكز التجارة (انظر ٤/ ٢١٦)، ترتبط بقصور الخلافة وبشهرة التجارة والتجار (٣/ ١٦٦)؛ حيث فيها «الإنسان [لاحظ الصياغة التى توحّد بين الإنسان والتاجر] يكتسب المثل مثلين» (٢/ ١٥٢). يقرن أهل بغداد، دائماً، فى الحكايات، بحب السماع والطرب والشراب (٢/ ١٩٣ مثلاً)، وتقرن هى نفسها بتعبير «دار السلام».

بغداد، فى حكايات (الليالى)، وفى الزمن المرجع الذى يشير إليه عدد كبير من حكاياتها، هى عاصمة الخلافة الإسلامية، لذا لها ـ شأن المدن/ العواصم ـ هيمنة على ما عداها من مدن. «الخط الشريف» الممهور بتوقيع الخليفة، فى رسالة خارجة من بغداد، يعامل من قبل ولاة المدن الأخرى باحترام يليق بهيمنة بغداد على هذه المدن (انظر ٤/ ٢٦٩). وفى هذا السياق، نلاحظ أن مدينة بغداد تمثل، فى حكايات السندباد، «سرة العالم» بالتعبير الجغرافى القديم، وتؤكد هذه «المركزية العاصمية» لها. وأيضاً، فى هذا السياق، تصاغ كثرة من المدن الأخرى فى الحكايات على أنها «مدن خراج» بالنسبة إلى بغداد. يسافر من يسافر من بغداد إلى البصرة ليأتى بخراجها، وتنبنى على هذا السفر حكاية من الحكايات (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه ـ المجلد ٤).

و«مدينة مصر» (أو القاهرة) تأخذ أيضاً حيزاً كبيراً من حكايات (الليالى). ترتبط دائماً بوصف أقرب إلى المدح يشير إليها تارة على أنها «مصر السعيدة» (١٨١/٢) وتارة على أنها «مصر المحروسة» (٤/ ٢٨٨). يتوقف الرواة، والشخصيات، ليصفوا بعض أماكنها وأحيائها (٣/ ٢٧٧ و١/ ٩٢)، مؤكدين أن التجول بين شوارعها وأسواقها «يزيل الهم» (٣/ ٢٢٧).

كذلك يتوقف عدد من الحكايات عند مدينة دمشق، وإن كان يستخدمها باعتبارها «مدينة/ محطة» للانتقال إلى مدن أخرى. تقرن دمشق، فى الحكايات، بكونها مدينة جميلة، فيها خير كثير، فهى ـ مثلاً: «مدينة طيبة أمينة ذات أشجار وأنهار (...) وأطيار تسبح الله الواحد القهار» (١/ ٧٧).

والإسكندرية ترتبط في الحكايات بكونها «مباركة وعتبتها خضراء وعيشتها هنيئة» (٢/ ١٧٠)، وهو وصف يستعيد أو يؤكد ما ذكره المقريزى عنها [٢٢]. ترتبط شوارعها بمتعة الفرجة واللذة والطرب (٤/ ٩١). يتوقف الراوى عند بعض معالمها (٤/ ١١٣)، ويشير إلى تعرضها لغزوات كثيرة من الإفرنج (٤/ ١١٥)، ويقص حكاية عن السبب فى تسمية أحد أحيائها [أبو قير] (انظر حكايته، ٤/ ١٩٧).

هذا الحضور لبعض المدن الإسلامية المرجعية فى حكايات (الليالى)، بهذا الوصف المثقل بأحكام قيمية واضحة (بجانب التراث النثرى العربى الذى أطلق عليه «مدح المدن» [٢٣]) يكاد يومىء إلى أن «المدينة» التى

انتقل إليها العرب بعد بداوة ما قبل الدولة الإسلامية، قد أصبحت مادة أساسية للتناول الفنى، تكاد تزاحم الملوك والسراة الممدوحين فى تراث الشعر العربى الفصيح.

ـ ٨ ـ

من هذه المدن العربية الإسلامية يرتحل بعض الحكايات شمالاً، أو شمالاً غرباً، إلى مدن بلاد إفرنجة (أوروبا الراهنة)، فيرصد بعض هذه المدن المسماة المعروفة (جنوه، رومه [روما]، بندق [البندقية، أو ڤينسيا]، القسطنطينية..)، أو يصك تسميه لبعضها («مدينة إفرنجة» و«مدينة عوج»).

الملاحظ أن الحكايات، إذ ترتحل إلى هذه المدن، لا تتوقف إزاءها بانبهار كبير. ولعل هذا يعكس حال هذه المدن فى العصور الوسطى [٢٤] بالقياس إلى المدن الإسلامية التى ازدهرت فى تلك العصور. إن أظهر ما يتوقف السرد عنده فى وصف «مدينة إفرنجة» مثلاً هو أنها «كثيرة الصنائع والغرائب والبنات» (٤/ ١٠٣). و«مدينة عوج» (٤/ ٢٨٧) ليست إلا «محطة غربة» فحسب، يعبرها السرد سريعاً. والحال نفسه فى رصد مدن إفرنجية أخرى (انظر/ ١٦٨، ٤/ ١٠٩، و٤/ ١١١، و٤/ ١١٤، و٤/ ١٢٦، و٤/ ١٠٣).

مركزية القصر/ السوق/ المسجد، القائمة فى المدن الإسلامية، هى نفسها القائمة فى مدن الفرنجة فى حكايات (الليالى)، ولكن تستبدل بمركزية «المسجد» فى المدن الأولى مركزية «الكنيسة» أو «الدير» فى المدن الثانية (انظر ١/ ١٧٤ و٢/ ١٧٧)، كذلك يشار فى المدن الثانية إلى «الخمارة» التى تستخدم مكاناً للمبيت (٢/ ١٧٧) بدل «الخان» فى المدن الأولى.

ترصد مدن الإفرنج، فى حكايات (ألف ليلة)، من منظور ينطلق من الانتماء للمدن الإسلامية، إذ يرى هذه المدن الإفرنجية من موقع الحلم بالسيطرة عليها. يشير السرد إلى استخدام هذه المدن الإفرنجية مادة للتفاوض المتخيل، حيث يكتب ملك «إفرنجة» إلى هارون الرشيد طالباً أن يسترد ابنته مريم، فى مقابل التخلى عن «مدينة رومه الكبرى» لتصبح تحت هيمنة الرشيد، بأن يبنى فيها المسلمون مساجد، وبأن «يجعل خراجها» للدولة الإسلامية (انظر ٤/ ١٢٦). ولعل هذا العرض المتخيل كان يعكس حلماً ما، فى زمن هارون الرشيد نفسه.

ـ ٩ ـ

فى رصد المدن المرجعية، الإسلامية وغير الإسلامية، فى حواضر الخلافة الإسلامية وفيما حولها من عالم معروف، قد ينطلق السرد من زمن مرجع بعينه. هناك الحكايات التى تنص على فترة محددة ترتبط بسنوات حكم هارون الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣هـ/ ٧٨٦ ـ ٨٠٩م): «حكاية هرون الرشيد مع الشاب العجمى»، «حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية»، «حكاية بنت الجوهرى مع جبير بن عمير الشيبانى»، «من حكايات أبى نواس مع الرشيد»، «حكاية تودد الجارية»، «حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، «من نوادر هرون»، «حكاية السندباد»، «حكاية هرون الرشيد مع البنت العربية»، «ما حكاه الأصمعى لهرون الرشيد من أخبار النساء وأشعارهن» «حكاية ضمرة بن المغيرة»، «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان...». وهناك حكاية يشير زمانها المرجع إلى فترة «حكم المنتصر بالله» (٢٤٧ ـ ٢٤٨ هـ/ ٨٦١ ـ ٨٦٢م) ـ «حكاية مزين بغداد»، وحكاية يشير زمنها المرجع إلى المأمون (١٩٨ـ ٢١٨هـ/ ٨١٣ ـ ٨٣٣م) ـ «حكاية الجوارى المختلفة الألوان»، وحكاية يشير زمنها المرجع إلى فترة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ ـ ٤١٤هـ/ ٩٩٦ ـ ١٠٢١م) ـ «حكاية وردان الجزار» [٢٥].

مع هذه الإشارات إلى «أزمنة مرجع» بعينها ـ بل قد يحدد بعضها يوماً بعينه من سنة بعينها[٢٦] ـ فهناك

عدد كبير من الحكايات لا ينص على أية فترة زمنية مرجعية، إذ يكتفى بأن يشير بعبارات غير محددة إلى زمن غابر فحسب. تفتتح حكايات كثيرة فى (الليالى) بعبارات من مثل: «فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان» (انظر مثلاً ٤/ ٨٠) أو تشير إلى فترة «ملك من الملوك المتقدمين» (انظر مثلاً ٣/ ١٤٣)، وهى - بذلك - تمثل امتداداً لحكايات شعبية كثيرة اعتمدت الزمن الماضى، غير المحدد - باعتباره زمناً مرتبطاً بملمح من ملامح القداسة ويصلح - بالتالى - لأن تستمد منه العبرة والعظة.

مع هذه المراوحة بين اعتماد أزمنة مرجع بعينها، وإشارات إلى أزمنة ماضية غير محددة، فالزمن الداخلى فى حكايات (ألف ليلة) يتم التعامل معه تعاملاً مرتبطاً بطبيعة عالم مدينة القرون الوسطى الذى لم يكن قد عرف - بعد - تقسيم الزمن إلى وحدات صغيرة بمنحى مجرد. تشيع، فى الحكايات، تقسيمات زمنية تنتمى إلى «ساعات فلكية» عتيقة، غير منفصلة عن تغيرات الطبيعة ولا عن حركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. فعبارات مثل: «وصل إلى المدينة (....) وكان ذلك وقت اصفرار الشمس» (٣/ ٧٤)، أو: «دخلت مدينة البصرة فى يوم الجمعة ضحوة النهار» (٣/ ٢٤٢) تتناثر فى سرد الحكايات لتعبر عن تجزيء الزمن فيها. فى هذا المنحى، تعتمد الحكايات أيضاً مواعيد الصلوات الإسلامية الخمس، باعتبارها مواقيت مفصلية يتم تقسيم النهار إلى أجزاء رئيسية على أساسها: «وقمت من ساعتى وقد أعلنوا على المنارات بسلام الجمعة» (١/ ١٠٧) و«قسم [صاحب الحمّام] النهار (...) إلى قسمين وجعل من الفجر إلى الظهر الرجال ومن الظهر إلى المغرب قسم النساء» (٤/ ١٩١). بوجه عام، يسود فى الحكايات هذا المنحى فى تقسيم الزمن، برغم إشارة السرد، فى موضع، إلى تكون النهار من أربع وعشرين ساعة (انظر ١٥٢/١)، وبرغم إشارته، فى موضع آخر، إلى «ساعة» صنعها «جوهرى» [جواهرجى] (انظر ٤/ ٢٥٣) [٢٧]، وفى موضع ثالث إلى ظهيرة تمتد ساعتين (٤/ ٢٤٢).

بهذه المراوحة بين الزمن المرجع والزمن الماضى غير المحدد، وبهذا المنحى فى تقسيم الزمن، ترتبط مدينة (ألف ليلة): تنتمى لعالم المدينة فى القرون الوسطى، وتتأثر - فى الوقت نفسه - بتراث مدن أقدم، بل بتراث «قبل مدينى». إن بعض واجبات الضيافة، بصيغتها البدوية نفسها، تمتد إلى مدينة (الليالى). يستضاف القادم إلى البصرة «مدة ثلاثة أيام» قبل أن يعلن عن سبب قدومه (انظر ١/ ١٤٥، ٤/ ٢٧٦). ويستعاد عالم الصحراء القديم إذ يغدو أحد بيوت المدينة «طللا» من الأطلال، حين تغادره الحبيبة، فيقف العاشق أمامه ليبكى؛ تماماً كما يفعل الشاعر الجاهلى القديم: «فرآها [العاشق رأى الدار] خالية من الأطناب موحشة من الأحباب فبكى حتى بل الثياب.. إلخ» (٤/ ٧٠).

لم تعرف مدينة (الليالى)، إذن، الانقطاع الكامل عن العالم السابق عليها تاريخياً أو المحيط بها جغرافياً، بل نهضت على صيغة مركبة من «الانفصال/ الاتصال» عنهما وبهما على مستويات متنوعة. هكذا، مع حضور علاقات المجتمع الصحراوى التى أشرنا إليها، قد يتم، فى مواضع أخرى بالحكايات، تأكيد الانفصال عن هذه العلاقات، حيث يتم رصد الاختلاف بين «البدوى» و«ابن المدينة». ينظر البدوى للمدينة ولأهلها نظرة كراهية، يضرب امرأة تنتمى إليها ضرباً مبرحاً ويصفها، مرات متكررة، بـ «قطعة حضرية» (انظر ١/ ١٩٣)، بينما ينظر ابن المدينة للبدوى نظرة استعلاء، فيرى فيه مجرد «جلف يابس الرأس» (١/ ١٩٥).

- ١٠ -

فضلاً عن حضور المدينة المرجعية التاريخية، ببنيتها ومعانيها وزمنها المراوح، فى حكايات (الليالى)؛ فلهذه المدينة حضور أيضاً على مستوى الشخصيات التى تقدم

فى بعض الحكايات مقترنة بمدن بعينها («الشاب البغدادى»، «على الزيبق المصرى»، «حسن البصرى»... إلخ)، وعلى مستوى السرد القصصى نفسه.

ليس حضور المدينة فى سرد الحكايات من قبيل التمثل لإيقاع الحركة فى المدينة، أو لمعانيها المركبة (كما هو الحال ـ مثلاً ـ فى رواية ما بعد القرن التاسع عشر التى تمثلت المدينة بسماتها الحداثية ومعانيها المتنوعة [٢٨])، ولكن ـ على مستوى أبسط ـ من قبيل استخدام مفردات وجزئيات تنتمى للمدينة داخل سرد الحكايات، بحيث يمكن لهذا السرد أن يفترض سامعاً (قارئاً، بعد تدوين الحكايات) منتمياً للمدينة، أو ـ على الأقل ـ عارفاً تفاصيلها.

بهذا المعنى تسهم شهرة منتجات بعض المدن، وشهرة صفات نسائها، فى صياغة سرد الحكايات. هناك إشارات، مثلاً، إلى «الشمع الإسكندرانى» ١٠/ ٣٢) أو «الدف الموصلى» (١/ ٣٥) أو «العمامة الموصلية» (١/٧٥) أو «الحرير الإسكندرانى» (١/ ١٤١) أو «الأزرار البغدادية» (٤/ ٨٠). وهناك أيضاً إشارات إلى سمات غالبة على نساء بعض المدن؛ فالمصرية (القاهرية) مشهورة بالغنج، والإسكندرانية تقرن بالفتور.. إلخ (انظر ٤/ ٩٧).

وفى هذا السياق نفسه، قد يستخدم بعض رواة (ألف ليلة) أماكن بعض المدن لوصف وقائع أو أحداث أو أفعال بعينها، بشكل موازٍ. يستعير الراوى بعض أماكن القاهرة المعروفة ليعبر، مثلاً، عن فعل جنسى صرف: «وحطّ يديه فى خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة فى الخرق فوصل إلى باب الشعرية وكان مورده من باب الفتوح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين.. إلخ» (٢/ ١٥٧).

ـ١١ـ

مع ارتباط حكايات (ألف ليلة وليلة)، على هذه المستويات جميعاً، بالمدن المرجعية، المسماة وغير المسماة، فى مناطق عدة من خريطة العالم المعروف فى زمن الحكايات وما قبله، فهذه الحكايات تبارح أيضاً هذه الخريطة إلى عالم آخر؛ عالم ينهض على مراوحة بين «المرجعى» و«الخيالى»، أو عالم ينتمى إلى الخيال الخالص. هذه المراوحة، التى تعبر عن سمة جوهرية فى (ألف ليلة)، حيث تتأسس على «قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعها [موقعيهما]» [٢٩]، تعبر أيضاً عن مراوحة أكبر: بين الاستسلام (إلى حد) أو التمرد (الكامل) إلى/ على مصداق العقل والمنطق، من حيث هما مرتبطان بالاحتكام إلى كل سند مرجعى.

هناك، من المدن التى تراوح بين المرجع والخيال فى الحكايات، «مدينة البصرة» المعروفة فى التاريخ الإسلامى، التى تجاوز (فى حكاية «قمر الزمان مع معشوقته») ملامحها الواقعية، إذ تخلو من سكانها طيلة ساعتين، فى كل يوم جمعة، لكى يمرّ فيها موكب شيخ الجوهرية [الجواهرجية] بحيث تكون دكاكينها «مفتوحة (...) وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد وليس فى الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا إنس أنيس» (٤/ ٢٤٢). وهناك «مدينة القرود» الواقعة فى «أقصى بلاد السودان»، وهى أيضاً يغادرها أهلها تماماً فيخرجون من أبوابها المطلة على البحر فى زوارق ويبيتون فى البحر خوفاً من القرود التى تحتلها بالليل، حتى إذا طلع الصبح عاد أهلها إليها، «وراح كل واحد منهم إلى شغله» (٣/ ١١٠).

وهناك أيضاً المدينة غير المسماة، التى اعتاد أهلها عادة خاصة: إذا مات الرجل منهم «يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه» (٣/ ١٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة اليهود» التى يجف النهر الواقع بجانبها كل يوم سبت، ويكف أهلها عن الكلام فى يوم معلوم (انظر ٣/ ٤٥ وما بعدها).

تعتمد هذه المدن جميعاً على تنمية حقيقة مرجعية ما. فمدينة البصرة، فى الحكاية، تستند إلى حقيقة قديمة ارتبطت بهذه المدينة فى نشأتها الأولى، حينما كانت «مدينة معسكراً»، تشيد من القصب لتسكنها قبائل العرب المحاربين الذين يرحلون عنها عندما تستدعى المعارك رحيلهم، فتخلو من سكانها تماماً (٣٠). و«مدينة القرود» يحرص النص على أن يؤكد وقوعها «فى أقصى جنوب السودان»، مشيراً إلى حقائق شائعة عن كثرة القرود فى بعض بلدان أفريقيا. والمدينة غير المسماة، التى تمارس فيها تلك العادة الغريبة، تستند إلى ممارسة مسيحية، لدى الكاثوليك خصوصاً، حيث لا تتزوج المرأة بعد وفاة زوجها. وصياغة «مدينة اليهود» تتكىء على بعض حقائق عن الديانة اليهودية نفسها: عطلة السبت التى يمتد بها الخيال إلى جفاف ماء النهر أو عطلة النهر نفسه.

وقد ترتبط صياغة هذه المدن بمفاهيم إسلامية ما. هناك إشارات إلى مدن واقعة بين طبقات النار السبع؛ فالطبقة السابعة من طبقات النار التى أعدت للكافرين اسمها «الهاوية»، وهى «أهون الطبقات جميعاً عذاباً»، وفيها «ألف جبل من النار وفى كل جبل سبعون ألف وادٍ وفى كل واد سبعون ألف مدينة من النار وفى كل مدينة سبعون ألف بيت من النار» (٣/ ٢٣). وهناك إشارة إلى «مدينة بابل» التى يسكنها الجان المؤمن، فى بستان «إرم بن عاد الأكبر» (٣/ ٢٨٠). كذلك قد يتم «توظيف» صياغة المدن الخيالية الخالصة لتدعيم إيديولوجيا دينية؛ فالناجون من مدن خيالية ـ قد تحوّل كل من فيها وما فيها إلى حيوانات، أو إلى حجارة سوداء، أو إلى حجر (انظر ٣/ ٢٦٤، و٤/ ٣٧٥، ١/ ٢٩ على التوالى) ـ هم الذين قد استجابوا لدعوة الخضر لهم بالدخول فى الإسلام: ناج وحيد، أو ناجية وحيدة، فى كل مدينة من مدن ثلاث.

لكن السرد فى بعض حكايات (ألف ليلة) قد يجاوز هذه المراوحة بين المرجع والخيال، أو تنمية حقيقة مرجعية تنمية خيالية، أو الانطلاق من ـ أو الانتهاء إلى ـ تأكيد انتماء دينى ما؛ فيصل السرد، بذلك، إلى نسج مدن خيالية، سحرية فى الأغلب، وطرق الوصول إليها سحرية كذلك، وإن كانت مراتب هذه المدن، ومراتب طرق الوصول إليها، متفاوتة ومتباينة.

هناك، فى الحكايات، مدينة لا تعرف إلا اللونين الأبيض والأزرق (انظر ٤/ ١٨٧). وهناك مدن «البهلوانات» فى «بلاد كابل» التى «يحكمها عشرة آلاف بهلوان كل بهلوان منهم يحكم على مائة مدينة ومائة قلعة بأسوارها» (٣/ ٣٩).

وهناك المدينة التى تحميها وتدافع عنها الحيوانات، البغال والحمير، وقد كانت هذه الحيوانات بشراً مسختهم ساحرة شريرة (انظر ٣/ ٢٦٤). وهناك المدينة التى سحر كل أهلها سمكاً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون (انظر ١/ ٢٩). وهناك المدينة التى كل ما فيها ممسوخ حجارةً سوداء، والذهب والفضة فيها على حالهما (٥٤/١). وهناك المدينة المسماة «الخضراء» وراء جبال أصبهان (انظر ١/ ٢٦١). وهناك «مدينة المجوس» و«مدينة الطيور» اللتان تذكران دون تفصيل (انظر ٢/ ١٢٣ و٢/ ٨٨ على التوالى). وهناك مدينة ينقلب حال سكانها «فى كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء ولا يبقى متخلفاً فى تلك المدينة غيرالأطفال والنساء» (٣/ ١٢٠).

وهناك «مدن البحر» بأعدادها الهائلة؛ يتفرج «عبد الله البرى» ـ مع «عبد الله البحرى» ـ على ثمانين مدينة تحت البحر، و«كل مدينة يرى أهلها لا يشبهون غيرها من المدن»، ويقول له عبد الله البحرى: «لو فرجتك ألف عام كل يوم على مدينة وأريتك فى كل مدينة ألف أعجوبة ما أريتك قيراطاً من أربعة وعشرون [كذا] قيراطاً من البحر» (٤/ ٢٠٦). بيوت هذه المدن، التى يسكنها «ناس البحر»، مغارات نحتتها أسماك ذوات

مناقير، وإحدى هذه المدن «أهلها جميعاً بنات وليس فيها ذكور» (٤/ ٢٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة النحاس» التى «سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صب فى قالب» (٣/ ١٢٩)، «لا حسّ فيها ولا أنيس يصفر البوم فى جهاتها ويحوم الطير فى عرصاتها وينعق الغراب فى نواحيها وشوارعها ويبكى على من كان فيها» (١٣٠)، برغم أن «قصورها عالية وقبابها زاهية ودورها عامرات وأنهارها جاريات وأشجارها مثمرات» (١٣٠). يتم تسلق سور هذه المدينة بسلم يصنعه الحدادون والنجارون فى شهر كامل، وهو سور مخادع، يصور لمن يعتليه أن تحته لجة فيقذف بنفسه فيها ليرتطم بالأرض ويدق عنقه (١٣٣).

هذه المدن جميعاً، التى تقع فى عالم مجاوز للعالم الواقعى المرجعى، والتى يقطع بنو البشر فى الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاماً (انظر ما يقول الخضر لبلوقيا: ٣/ ٧٤)، تنتمى إلى خيال يتخطى قيود المرجع وقوانينه. يقترب الخيال، فى صياغة هذه المدن، من أن يصبح هو نفسه «فعلاً» [٣١]، فى واقع لم يكن يتيح حيزاً كبيراً للفعل. ويصبح الخيال، فى صياغة هذه المدن، تحرراً من قيود فنية كثيرة عمل بعض النقاد العرب القدامى على ترسيخها، على الأقل فى النتاج الشعرى والنثرى الرسمى الفصيح، حيث انطلق بعض هؤلاء النقاد من احترام «قواعد العقل وقوانين العالم الخارجى كل الاحترام» ولم يستطع «أن يتقبل أى جموح فى حركة الخيال، يعصف بهذه أو بتلك القوانين» [٣٢]، وحيث انطلق هؤلاء النقاد، كما انطلقت المؤسسات الثقافية الرسمية عموماً فى العصور الوسطى، من السعى إلى تكريس أوضاع قائمة، والنظر بعين الريبة ـ بل العداء ـ لكل ما يتخطاها أو يسعى لتخطيها.

ـ١٢ـ

تظهر هذه المدن الخيالية، فى حكايات (الليالى)، مع «تكشّف الرؤيا» لدى شخصياتها، حيث تتوارى الحجب وعوائق التحليق، وحيث ينطلق الحلم ويرفع الإنسان رأسه إلى السماء فيرى «السموات السبع وما فيهن إلى سدرة المنتهى (...) ودوران الفلك» (٧٩/٣). ومع تكشف الرؤيا، وانطلاق الحلم، تجاوز الحكايات كل ارتباط بالعالم المرجع، القائم، بأمكنته وأزمنته ومدنه جميعاً، لتحلق فى أمكنة وأزمنة ومدن أخرى، هى جزء مما صاغه هذا العمل الذى لا تنتهى قراءته، أو لاينتهى سماعه، إلا لتبدأ، أو ليبدأ، من جديد.

•

لكن، سرعان ما تعبر حكايات (الليالى) هذه المدن الخيالية، بأشكالها ومراتبها المتنوعة، لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع، فى زمن إنتاج (الليالى)، لم يكن رادّ لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً. تظل لمدينة المرجع ـ كما لسلطته ـ الهيمنة الأخيرة، والقدرة على أن تحدد نقطة الختام، كما أن لها القدرة على أن تحدد نقطة البدء (تأمل دلالة سيف شهريار المسلط، منذ الحكاية الأولى، الإطار). تسعى «مدينة الخيال»، فى حكايات (الليالى) إلى أن تتحرر من ربقة «المدينة المرجع»، وتنجح ـ بالفعل ـ فى ذلك، ولكن إلى حين. كأن سيف المروى عليه، طالب الحكايات (شهريار)، الذى سلط على رقبة الراوية (شهرزاد) وعلى كل راو آخر، قد فرض عليها وعليهم العودة، فى النهاية، إلى عالمه. أو كأن هذا السيف قد استطاع ـ على الأقل ـ أن يذكرها ويذكرهم بأنه، بوصفه مرجعاً، لا يزال حقيقة واقعة، ماثلة، وإن توارى، لوقتٍ، فى غمده.

هكذا، إذن، تعود «مدينة الخيال» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى «مدينة الجغرافيا». ولكنها، قبل عودتها، تكون قد حلقت، فى المكان والزمان، بعيداً عنها، وإن إلى حين، وإن إلى حد.

الهوامش :

(١) تبعاً لنموذج الوظائف الذى استخلصه فلاديمير بروب للحكايات الخرافية والعجيبة. انظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادى الثقافى الأدبى، جدة، ١٩٨٩ ص ص ٨٢: ١٣٦.

(٢) ألف ليلة وليلة، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ. ونشير إليها، فى المتن، برقمين: الأول للمجلد والثانى للصفحة.

(٣) انظر أيضاً أقواله فى الرحيل عن بغداد فى بدايات حكاياته وانظر أقواله فى العودة إليها فى نهايات حكاياته.

(٤) يستخدم تعبير «مدينة مصر» فى الكتابات التاريخية القديمة ليشير إلى مدينة «الفسطاط»، ثم ليشير إليها مع كل من «العسكر» و«القطائع»، ثم يشير إلى هذه المدن جميعاً مع «القاهرة المعزية»، ولا يزال يستخدم حتى الآن فى أجزاء من ريف مصر، ليشير إلى القاهرة.

(٥) راجع: غراء حسين مهنا: الحكاية والواقع ـ مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية، مجلة (فصول)، مجلد ٣ عدد ٤ القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣، ص ١٢٤.

(٦) عن «المدينة الدولة» (Polis)، راجع: كافين رايلى: الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، ترجمة عبد الوهاب المسيرى، مراجعة هدى عبد السميع حجازى، فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، القسم الأول، يونيو ٨٥، ص ١٠٤.

(٧) راجع: لويس ممفورد، المدينة على مرّ العصور ـ أصلها وتطورها ومستقبلها، جزآن، أشرف على ترجمته وقدم له وعلق عليه إبراهيم نصحى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص ٢١.

(٨) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٦ وما بعدها.

(٩) راجع: فرانكلين ادجرتون الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا، ترجمة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، المقدمة.

(١٠) عن مركزية القصر فى مدن القرون القديمة و الوسطى راجع مثلاً:
عبد الفتاح محمد وهيبة: جغرافية العمران، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٥، ص ٧١.
جورج كونتنو: المدنيات الأولى فى الشرق الأدنى، ترجمة مترى شماس، المنشورات العربية، بيروت د. ت، ص ٨٨.
فوستيل دى كولانج: المدينة العتيقة، ترجمة عباس بيومى بك، مراجعة عبد الحميد الدواخلى، وزارة المعارف العمومية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٦٨ وما قبلها.
آرثر س. جريجور: الإنسان عبر التاريخ، ترجمة نور الدين الزارى، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢١٤.

(١١) انظر: بول كازانوفا، تاريخ ووصف قلعة القاهرة، ترجمة وتقديم أحمد دراج، مراجعة جمال محرز، المكتبة العربية (١٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٦٧و٧٦.
و: ك.أ. كريزويل: وصف قلعة الجبل، ترجمة جمال محرز، مراجعة عبد الرحمن زكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٧٤، ص١٣.

(١٢) عن مركزية المسجد فى المدينة الإسلامية راجع مثلاً:
محمد عبد الستار، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨) الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ١١٣
و: السيد الحسينى: المدينة ـ دراسة فى علم الاجتماع الحضرى، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨١، ص٢١٨.

(١٣) راجع: ألفت كمال الروبى، الموقف من القص فى تراثنا النثرى، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٧ وما بعدها.

(١٤) قد يستبدل بعض الحكايات بمركزية المسجد مركزية «ولى» أو «ولية» من أولياء الله (انظر ٤/ ٢٨٥).

(١٥) وهى لعبة تشبه لعبة «البولو» المعروفة الآن. ويشير ابن إياس كثيراً إلى أن سلاطين المماليك كانوا يمارسونها فى «ميدان الرميلة» الواقع أمام القلعة.
انظر: محمد أحمد بن إياس الحنفى، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، (٤ أجزاء)، حققها وكتب لها المقدمة والفهارس محمد مصطفى، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. انظر مثلاً الجزء الثالث (القاهرة ١٩٨٤)، ص ٤٥.

(١٦) راجع مثلاً: أحمد على إسماعيل المدينة العربية والإسلامية، توازن الموقع والتركيب الداخلى، رسائل جغرافية، جامعة الكويت (١٠٢)، الكويت، يونيو ١٩٨٧، ص ص ٣٨، ٣٩.

(١٧) راجع مثلاً: لويس ممفورد، المدينة على مر العصور، سبق ذكره ص ٦٥.

(١٨) كلمة «الحارة» المكررة فى النص تشير لمعنيين: الأول الحارة بمعنى «الخطة» أو «الحى» وقد سميت الحوارى بأسماء القبائل التى سكنتها، وقد كانت تستخدم بهذا المعنى فى الكتابات التاريخية القديمة، والثانى بمعنى «الزقاق» أو «العطفة» أو الشارع الصغير.
انظر مثلاً: على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٨.

(١٩) كافين رايلى، الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، سبق ذكره، ص ٧٩.

(٢٠) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة بن خلدون، أو الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوى السلطان الأكبر، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٢٣.

(٢١) عن ازدهار المدن الإسلامية اقتصادياً وثقافياً، إلى جانب احتفاظها بمهام عسكرية، منذ فترة الحكم الأموى، راجع: برهان الدين حلو، مساهمة فى إعادة كتابة التاريخ الإسلامى، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١١.

(٢٢) انظر: تقى الدين بن أحمد بن على ، خطط المقريزى، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار التحرير للطباعة والنشر (عن طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ) القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٦٨ وما بعدها.

(٢٣) راجع: جوستاف فون غرينباوم، دراسات فى الأدب العربى، ترجمة إحسان عباس وآخرين، منشورات مكتبة الحياة (بالاشتراك مع فرانكلين)، بيروت/ نيويورك ١٩٥٩، ص ٢٢٥ إلى ص ٢٣٤.

(٢٤) تعد روما وباريس وبودابست ولندن من أقدم المدن الأوروبية، وقد كانت مدناً متواضعة فى العصور الوسيطة حتى القرن الخامس عشر. انظر:عبد الفتاح محمد وهيبة: جغرافية العمران، سبق ذكره، ص ٤٦ وما بعدها.

(٢٥) هناك أبحاث أثبتت أن هناك نوعاً من الخلط، فى الحكايات، بين هارون الرشيد وبعض الخلفاء الآخرين، مثل الخليفة الناصر. انظر: هيام أبو الحسين، ألف ليلة وليلة فى ضوء النقد الفرنسى المعاصر، مجلة (فصول)، المجلد ٦ العدد ٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٢١٢.

(٢٦) أثبت بعض الباحثين، أن هذا اليوم ليس واحداً فى الطبعات المختلفة من الليالى.
انظر: سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، سبق ذكره، ص ٢٩.

(٢٧) استخدام وحدات الساعة، وزمنها المجرد، يرتبط بمدن ما بعد الثورة الصناعية التى قامت على الاحتفاء بزمن الساعة، فضلاً عن قيامها على اختراع المحرك البخارى.

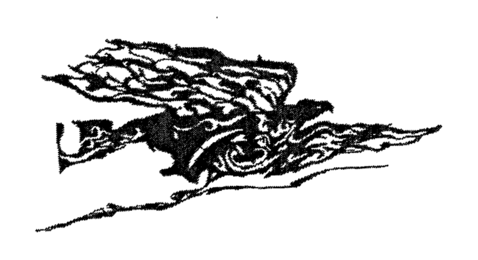
(٢٨) راجع: جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٤، ص ٦٤.

(٢٩) انظر: فريال جبورى غزول ـ عبد الوهاب المسيرى (عرض): ألف ليلة وليلة ـ تحليل بنيوى، مجلة (فصول)، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٢ ص ٢٨٧.

(٣٠) انظر: أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البلاذرى، كتاب فتوح البلدان ، شركة طبع الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠، ص٣٥٥.

(٣١) عبد الرحمن بدوى، أوسطو، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة خلاصة الفكر الأوروبى، القاهرة، ١٩٤٣ ص ٢٤٥.

(٣٢) جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ط ثالثة، المركز الثقافى العربى،بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٢.



الفلسفة في ألف ليلة وليلة

صلاح قنصوه *

نتقدم بين يدى القارئ بإطار عام لعل باحثين من بعد يفرغون لملئه، أومجرد مخطط أولى قد يحفزهم إلى إصلاحه أو مواصلة الاجتهاد بمقتضاه.

١ ـ الفلسفة والدين

الفلسفة وجهة نظر شاملة كلية للعالم أو الكون وموقف الإنسان منه وفيه، والآراء التى تتصل بمصير الإنسان ومراتب الكون بالنسبة إليه. فهى كل ما لا يتعلق بعلم محدد أو تخصص معين، بل تجاوز مطالب هذا أو ذاك وتتخذ موضوعاً أشد عمومية مما يتداولانه.

وتنشأ عموميتها من موضوعها إذا ماكان الكون كله، أو الواقع بأسره، أو الإنسان فى شموله أو الحياة فى كليتها. كما تعتمد عموميتها أحيانا على طريقة تعاملها مع الموضوع إذا ماكان تجربة خاصة، أو موقفاً جزئيا، أو حدثا بعينه؛ فتبدأ به لتنطلق منه إلى آراء وأحكام عامة لا يفضى إليها الاستقراء المباشر الذى تمارسه العلوم من حيث هى أحد أنماط الاستدلال للمنهج العلمى.

وتتشابك موضوعات الدين بقضايا الفلسفة. غير أن العقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفناء بالتوحد مع الكل فى الأبدية والخلود، مسلحاً بالقوى المقدسة أمام المجهول، مذعناً للمشيئة الإلهية، ومسلما بالغيب، ومترقبا الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية. ولاتعنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ما تحدد للإنسان ماينبغى أن يقوم به إزاء هذا الكون. وتعتمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال. فثمة ماهو مقدس وماهو دنس، وماهو مباح وماهو محرم. ومتى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة، كان التزامه إزاءها بمواقف محددة؛ قد يكون بينها الطقوس والشعائر كما يكون بينها العلاقات والمعاملات. ويؤدى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعاً، ومصدر السلطة والالتزام، وأصل الوحدة فى تجليات الكون.

---

* أستاذ علم الجمال، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

وعلى هذا، يكون الخلاص أو الفوز فى الدنيا والآخرة محسوبا بمدى الامتثال للقيم الدينية، والأخذ بما تأمر به واجتناب ماتنهى عنه.

ولأن الدين موقف قيمى موحد، فإنه لايجتزئ من الإنسان جانبا دون آخر، بل يصون توازن حياته. ولابد أن يؤدى ترجيح قيمة على أخرى، أو تغليب جانب على جانب فى الإنسان، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق ما يفعم به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء، ومايرتقبه من مثوبة وجزاء، تعويضاً عما افتقده أو عاناه فى الانصراف عن بعض القيم، والإقبال على غيرها.

وبذلك، تعيد التجربة الدينية للنفس الطمأنينة والسلام. والإيمان الدينى نوع من الميثاق والالتزام، وليس أمراً مشروطا بما يدلل عليه العقل أو تثبته التجربة. ولأنه صالح لكل زمان ومكان، فليس نسبياً محدداً بالزمان والمكان وليس قابلا للتطور أو التجاوز. ويقوم على المحتومية وليس الحتمية كالعلم؛ لأن الأخيرة مشروطة بالمقدمات التى تؤدى إلى نتيجة بعينها، فإن لم تقع المقدمات انتفت النتيجة. على حين أن المحتومية لا تشترط مقدمات معينة لحدوث النتيجة لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات. وهذا هو مانعنيه أحيانا بالقضاء والقدر.

وإذا ماكان الفعل الإنسانى، كما يعالجه العلم على سبيل المثال، متصلا بنتيجته، كما يقاس كذلك خارجياً، فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة، والمغفرة الإلهية، أومشيئة الله فى كل الأحوال. ومن ثم، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد أو منوال مطرد أو على نحو يمكن التنبؤ به.

ويمكن أن نزعم أن الدين منذ أقدم صوره، هو أول محاولة للتفلسف مادام يقوم على تصورات عامة شاملة للكون والإنسان والزمان. وظل فى المجتمعات الشرقية، قبل اليونان وبعدهم أيضا، أساساً للتفلسف.

أما لدى اليونان، فقد تيسرلهم أن يميزوا بين الدين والفلسفة عندما أتيح لهم من ظروف حياتهم القائمة على الترحال والتجوال من مكان إلى آخر، فيما نتبينه فى مهنهم : الرعى والتجارة والملاحة، ولقائهم بغيرهم من صنوف المجتمعات، وخاصة مصر بعقائدها وأفكارها المختلفة. فضلا عما نعموا به من تحرر من السلطة المركزية للدولة التى لم تجاوز حدود المدينة. فقد استطاع الإغريق أن يفرقوا بين ما لسلطة العقل، وما لسلطة العقيدة مما حفزهم إلى فصل الدين عن الفلسفة، فأصبحت الفلسفة نتاج العقل الإنسانى الفرد الذى يقبل المناقشة والحوار بوصفه اجتهادا خاصاً. واحتفظ الدين بسلطانه المستمد من مصدر أعلى من الإنسان ولايخضع للمناقشة العقلية. فالفرق إذن بين الدين والفلسفة فرق فى المصدر الذى يؤول إليه كل منهما.

أما فى الشرق، فلأسباب مختلفة أبرزها السلطة المركزية الشاملة، ظل الدين مؤدياً لمهمة الفلسفة أيضا. فحتى عندما تتغير النظرة الفلسفية إلى العالم لدى بعض الأفراد من حين إلى حين، كانت تتخذ رداء الدين. فعندما كانت تصدر هذه النظرة من فرد، فإنها ما تلبث أن تكتسب سلطاناً شمولياً ولاتعامل بوصفها اجتهاداً شخصيا يقبل التفنيد أو المناقشة. ولايعنى هذا توقف أو اختفاء الاجتهادات الفلسفية الشخصية، ولكنه يعنى أنها تتخذ طريقا مأمونا تحت مظلة الدين، وسرعان ماتندمج فيما يسمى باللاهوت الذى يختلف من جماعة إلى أخرى، ومن مفسر إلى آخر. وفى ساحة ذلك اللاهوت أو علم الكلام فى الإسلام، تظهر الاختلافات فى تبرير العقيدة وتفسيرها، وتتجلى الاجتهادات الفلسفية فى تصور الفعل الإنسانى والمشيئة الإلهية، ولكن تحت مظلة مشتركة من النص المقدس الذى يختلفون حول تفسيره تبريراً لنسق كل منهم الفلسفى.

بيد أن هذه الاجتهادات الفلسفية تشترك، بقدر متفاوت، فى أنها تقدم سلاحا نظريا فى الصراع على

السلطة، ولكل فئة أوجماعة من فئات أو جماعات المنافسة على السلطان تبريرها الفلسفى ـ اللاهوتي لمطالبها المتعلقة بالسلطة، ولكن على نحو يتفاوت حظه من التصريح والإعلان.

والتفلسف مستويان، الأول شائع بين الناس يمارسونه طوال الوقت عندما يعلنون آراءهم أو تصوراتهم العامة فى الحياة والعالم والإنسان، دون أن يكون مرجعهم فى هذا علم معين أو تخصص عملى بعينه، إلا أن هذه الآراء سرعان ما تنقلب إلى نقيضها بحسب مايعرض للناس من المواقف والأوضاع.

أما المستوى الثانى فهو المستوى الرفيع، ويتفق مع الأول فى عمومية الأحكام، غير أنه متسق لا يقبل التناقض، كما أنه نسقى systematic أى تندرج أحكامه جميعا فى نسق واحد مؤتلف هو الذى يطلق عليه المذهب أو النظرية.

ويتوجه هذا المستوى الرفيع عادة إلى البحث فى مجالات ثلاثة هى: مجال الوجود أو الأنطولوجيا، ويجيب على السؤال: ماذا هناك؟ وتتفرع أسئلته إلى وحدة الكون أوتعدده، وطبيعة نسيجه؛ هل هو مادى أو روحى، وهل ثمة آلهة أو إله واحد، إلى غير ذلك النوع من الأسئلة.

والمجال الثانى هو نظرية المعرفة أو الإبستمولوجيا، وتجيب على السؤال: كيف نعرف ما هناك؟ وتنقسم أسئلتها إلى إمكان المعرفة أو الشك فيها، وطبيعتها، أى العلاقة بين الذات العارفة والموضوع، وأدوات المعرفة أو مصادرها عقلا كان أوحسا أو حدسا.

والمجال الثالث هو نظرية القيم أو الأكسيولوجيا، وتجيب على السؤال: ماذا ينبغى أن نفعل أو نسلك إزاء ما هو هناك؟ وتتنوع أسئلتها إلى وحدة القيم أو تعددها، ذاتيتها أو موضوعيتها، نسبيتها أو إطلاقها.

٢ ـ وحدة الحكايات فى وحدة جمهورها

برغم تعدد المصادر التى تألفت منها الحكايات، وتباين قصصها واختلاف ما تتداوله من حبكات أوحوادث، وتعدد رواتها، برغم كل ذلك فإن جمهور المستمعين لها هو الذى صاغ وحدتها وألف بين نثارها المشتت، فأفاض عليها طابعاً مشتركاً برغم تفاوت الأسلوب اللغوى واختلاف الإقليم.

فالحكايات تروى على مسمع من جمهور يؤثر فى الراوى الذى يلتقط على الفور ما يلذ له الجمهور أو ينفر منه فيستبعده أو يختزله، ويضيف إلى ما يثير متعة المستمعين بما أتيح له من خيال أو موهبة.

والجمهور المستمع هو العامة البسطاء الذين يسرون عن أنفسهم بالتجمع فى المقاهى أو أمام الدور بديلاً عن المآدب والتسرى بالقيان التى لا يطيق نفقتها سوى السادة أو الأثرياء من التجار.

ومن ثم، فإن نظرة الجمهور أو العامة لشؤون العالم والمجتمع وآراءهم فى ماهية الإنسان وغاياته، وأحلامهم ومخاوفهم، هى التى تشكل جميعاً المهاد المشترك الذى تؤلف فوقه الحكايات.

ويمكن القول بأن الحكايات الأصلية التى أخذت عنها (ألف ليلة وليلة) قد تعرضت لعملية «تأميم» أصبحت الحكايات بمقتضاها ملكا مشاعاً للجمهور المستمع بخصائصه المشتركة فى العراق وسوريا ومصر؛ وهو الجمهور الخاضع لعسف الحكام، واستغلالهم، وتقلب أهوائهم.

ويحيا هذا الجمهور فى مجتمع حضرى يغلب عليه الطابع التجارى، وربما يمكن أن نصفه «بالبورجوازية ولكن دون قيم البورجوازية» تلك التى ستسود فى فترة لاحقة فى أوروبا؛ حيث يتفسخ النظام الإقطاعى القديم وتبرز قيمة الفرد بما تقترن به من قيم

الحرية والمنافسة والمغامرة، وإعادة اكتشاف العالم، وإطلاق الطاقة الإنسانية فى كل المجالات.

إلا أن جمهورنا كان تحت حكم يستمد مبرر وجوده من الله، فهو ظل الله فى الأرض، وخليفة رب العالمين. والإقرار به قدر لا منجاة منه، والخروج عليه كفر وعصيان لمشيئة الله. بل هو أداة القدر التى تغدق على امرئ فترفعه إلى أعلى منزلة أو تصادر أملاكه فتنزل به إلى هاوية الهلاك. وتتعرض الرعية كلها، على تفاوت مراتبها، لتطلبات أوامره ونواهيه؛ فهو يد القدر وجلاد القضاء، ويسرى سلطانه على عالم الإنس والجان، ويختم ممتلكاته جميعا بميسمه حتى تكة سروال جاريته التى كُتب عليها «أنا لك يابن عم النبى» (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم ـ جزء أول)، فتكسب الأشياء قداسته وحرمته.

٣ ـ الفلسفة المصرّح بها فى الحكايات

ولكن، أين نعثر على الفلسفة فى الحكايات؟

ثمة مستويان، الأول هو ماتصرح به الحكايات من تصورات شاملة وردت على لسان أبطالها، والثانى هو ما يمكن استخلاصه من داخل الحكايات نفسها؛ حيث ينبئ المؤلف أو المؤلفون من خلالها عن آرائهم العامة التى تحكم عمليات النسج السردى، فتكشف عن رؤيتهم الأنطولوجية والإبستمولوجية والأكسيولوجية، كما سلف بيانه.

فأما المستوى الأول المصرّح به؛ فهو مايتم فى أغلب الأحيان فى مواقف الامتحان واختبار قوة الحافظة، وهو ما نجده فى معرض ما يسمى بـ «تقليب» الجوارى أو امتحان الإماء، أى اختبار مهارتهن لتحديد أسعارهن وفقاً لما أوتيت كل منهن من حسن الجواب أو أتيح لهن من حفظ الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، كما يصرّح به أيضا فيما ينصح به بعض الوزراء ملوكهم ويتوسلون به إلى كسب رضائهم أو إغرائهم بعمل معين.

ومن أبرز الأمثلة على هذا أو ذاك ما جاء فى «حكاية تودد الجارية» (جزء أول) . غير أننا نجد أن ماجاء على لسانها هو من طبيعة ما تعرض له الحكايات بوجه عام من منتخبات ومقتطفات شعرية ونثرية من هنا وهناك، ولاتعبر عن وجهة نظر عامة متسقة. كما نجد مثلا آخر لذلك النوع المصرح به، وإن كان أكثر عمقا ومعرفة، وهو ما جاء فى امتحان «وردخان بن الملك جليعاد» (جزء رابع). فقد أمر الملك جهابذة العلماء، وأذكياء الفضلاء، ومهرة الحكام أن يقدموا إلى قصر الملك ليحضروا امتحان ولده. وتنوعت الأسئلة التى سأقف عند بعضها مما يعبر عن رؤية فلسفية شاملة. وكان السؤال الأول: ما الدائم المطلق وماكوناه، وما الدائم من كونيه؟ وكانت إجابة الغلام: الله، لأنه أول بلا ابتداء وآخر بلا انتهاء، وأما كوناه فالدنيا والآخرة، والدائم من كونه هو نعيم الآخرة.

وكان السؤال الثانى: من أين علمت أن أحد الكونين هو الدنيا وثانيهما هو الآخرة؟ قال الغلام: لأن الدنيا خلقت ولم يكن من شىء كائن فآل أمرها إلى الكون الأول، غير أنها عرض سريع الزوال مستوجب الجزاء على الأعمال وذلك يستدعى إعادة الفانى فالآخرة هى الكون الثانى. ويسأل الغلام: كيف يرضى الدنيا والآخرة معاً؟ فيجيب بعد استعماله الأليجوريا بأن الإنسان يكون قد أرضى الدنيا بما ناله من خصب الأرض وأرضى الآخرة بما يصرف من حياته فى طلبها. ويرد على السؤال الخاص بالجسد والروح بأليجوريا أخرى يكون فيها الأعمى مثالاً للجسد الذى لايبصر إلا بالنفس، والمقعد مثال للنفس التى لاحركة لها إلا بالجسد. ويطلب منه الإخبارعن الثلاثة المختلفة العلم والرأى والذهن، وعن الذى يجمع بينها. فيقول الغلام: العلم من التعلم والرأى من التجارب والذهن من التفكر، وثباتهم واجتماعهم فى العقل. ويطلب منه أن يخبر الأرزاق المقدرة للخلق من الخالق، وهل هى مقسومة بين

الناس والحيوان لكل أحد رزقه إلى تمام أجله، وإذا كان الأمر كذلك ما الذى يحمل طالب المعيشة على ارتكاب المعصية فى طلب ما عرف أنه إن كان مقدوراً له فلابد من حصوله وإن لم يرتكب مشقة السعى، وإن كان مقدوراً فلا يتحصل له ولو سعى إلى غاية السعى، فهل يترك السعى ويكون على ربه متوكلا ولجسده ولنفسه مريحا؟ وأجاب الغلام بأن لكل أحد رزقاً مقسوما وأجلا محتوما ولكن لكل رزق طريقا وأسباباً، فصاحب الطلب يصيب فى طلبه الراحة بترك الطلب ومع ذلك فلابد من طلب الرزق. غير أن الطالب على ضريبة إما أن يصيب وإما أن يحرم. فراحة المصيب فى الحالتين إصابة رزق وتكون عاقبة طلبه حميدة. وراحة المحروم فى ثلاث خصال؛ الاستعداد لطلب رزقه، والتنزه عن أن يكون كلا على الناس، والخروج عن عهده بالملامة. وتتواصل الأسئلة والإجابات على النحو الذى نجد مثيلا له فى أقوال المتكلمة وأصحاب أصول الدين فى الحديث عن كلمة الله وصفاته والقدرة والاستطاعة، وكيف عرض الباطل للحق، ومم هو مخلوق، واختلاف الناس فى المعصية برغم مرجعهم كلهم إلى آدم، وأصل الشر، إلى آخر تلك المسائل. وهى أسئلة وإجابات منتقاة من هنا وهناك فى كتب علماء الكلام.

وتتكرر مثل تلك الامتحانات فى كثير من الحكايات على أنحاء شتى لكى تظهر رواتها بمظهر العالم الحكيم، وتبهر مستمعيها.

٣ ـ الفلسفة المستخلصة من الحكايات

وهو ما نستنبطه من الحكايات وليس مما يدور على ألسنة بعض أبطالها وشخوصها. وذلك الذى نلتقطه من حبكة أحداثها ومواقفها هو فى نهاية الأمر رؤية المؤلف أو المؤلفين الفلسفية. وقد رأينا من قبل أن ما يسبغ وحدة التأليف على الحكايات، برغم تعدد مصادرها وكثرة مؤلفيها، هو وحدة الجمهور المستمع.

وبعبارة أخرى، يمكن القول إن الرؤية الفلسفية التى يمكن تبيّنها هنا أو هناك فى تضاعيف الحكايات نفسها هى الفلسفة الشائعة لدى جمهورها.

تقوم وجهة النظر الشاملة فى الفلسفة الشعبية إلى الكون والواقع والإنسان عبر ثلاثة طوابق.يمكن تمييزها فى ثقافة المجتمع.

فى الطابق الأول أو المستوى الأول تقبع ما يمكن تسميتها بـ «ثقافة الجلد»، وهى العناصر التى لايختلف البشر فى سائر المجتمعات والثقافات فى اكتسابها، ولايتفاضل فرد دون آخر فيما يمتلكه منها وهى العرق، والدين، واللغة، فهى خط مشترك بين البشر على السواء. وتكاد تورث بأقرب مما تورث به العناصر البيولوجية. وربما تماثلها فى أنها تمارس نفوذها دون اختبار أو تمحيص يجرى على مستوى الوعى والانتباه. غير أنها تؤثر بوصفها نوعا من التحيز الخفى الذى يكمن تحت السطح، وقد ينفجر كالبركان فى مواقف معينة، لأنها تعبر عن الأغوار السحيقة فى الفرد التى قد تثور عندما تحين لحظة ضعف فى السطح الخارجى فى مواجهة غزو أجنبى أو مشكلات حدود، أو حرب أهلية. فجلدة المرء فى اللغة عشيرته، وأجلاده هنا هى أعضاؤه وجسمه.

وهذه العناصر أو الجوانب من الثقافة اللصيقة بالجلد لا فضل لأحد على آخر فى امتلاكها لأنها مشاع بين الجميع. ويبدأ الكسب والامتياز بين فرد وآخر بما يحققه فوق هذه العناصر أو ذلك الطابق من درجات أو طبقات فى سلوكه وفكره، أى عندما يكسو الجلد لحما وشحما لأنها وحدها لاتكفى مميزاً وفارقاً . وعلى هذا المستوى، تقدم الحكايات تصوراً للإنسان يقوم على تصنيف للبشر بحسب ألوانهم وعقائدهم، ويجرى التعامل معهم وفقا لهذا التصنيف الذى يجعلهم مجرد حاملين للافتة ويستوعبهم تماماً، ولايبقى لشخصياتهم شيئاً آخر يميزهم به.

ويؤسس هذا الطابق الأرضى من الثقافة مهاداً رئيساً لثقافة الجماهير البسطاء يحمل فوقه طابقا آخر هو المتصل أو المستمر الثقافى. فليس للمجتمع أو الأمة ثقافة واحدة دائمة طوال العصور. ولكن الذى يستمر ويواصل نفوذه، هو تلك الجوانب التى تتجمع وتترسب عن الثقافات المتعاقبة وتتشابك معاً لتبقى حية مؤثرة، وتؤلف ما يمكن تسميته بـ «المتصل القومى» أو المشترك القومى. ونقصد به مجموع الجوانب المشاع لدى أعضاء الأمة برغم اختلافهم فى النوع أو الجيل أو المهنة أو التعليم. وتتفاوت مواقع الأفراد على نقاط ذلك «المتصل القومى» من حيث عناصر الموروث المستمر. وهى ليست مجرد رقع متراصة مقتبسة من هنا وهناك، بل هى بمثابة مجرى جوفى أو تيار تحتى متدفق دون وعى أو تدبر فى أغلب الأحيان. ويتشكل من موروثات مستعارة من ثقافات أقدم، ومن ثم تتسرب معتقدات وممارسات كثيرة تنتمى إلى تقاليد قديمة تراكمت من رواسب ثقافية ذات روافد متعددة. فالعقائد القديمة قد تختفى ولكنها تزاول تأثيرها.

ويمثل المتصل القومى، على هذا الوجه، الجوانب المعيشة من كل ألوان التراث الذى صنعته أجيال الماضى السحيق.

يبقى الطابق الثالث أو المستوى الأخير، وهو الثقافة الرسمية القائمة المعترف بها على مستوى الوعى والتصريح، وهى التى تتزامن مع رواية الحكايات، وتمثل آخر مرحلة لحركة الثقافة؛ تقدماً كانت أو انتكاساً أو ركودا.

وهى ما تتمثل فى (ألف ليلة وليلة) فى الأشعار والأقوال الحكيمة والردود التى تستعار من مذهب سائد مثل الشافعية أو الأشعرية أو غيرهما. فنحن واجدون فى «حكاية تودد الجارية»، مثلاً، أنها تستمد إجاباتها فى مجلس هارون الرشيد من فقه الشافعى الذى لم يكن قد ظهر فى عصر الرشيد. ولن نقف طويلاً عند هذا المستوى الثقافى لتحديد الفلسفة الشعبية السائدة فى الحكايات، بل سنعول كثيراً على المستويين السابقين.

غير أننا نجد عند هذا المستوى ثلاثة أمور ترسم فى مجملها حدود الفضاء الروائى فى الحكايات.

أولها الإحساس بالوجود الراسخ للحاكم. وفى كل الحكايات نجده عنصراً أساسيا فى نسيج السرد، فثمة علاقة لا تتخلف قط بالحكم أو الملك، تتخذ صورا متعددة ومتباينة؛ فالكون يحكمه الله ولكنه يفوض الخليفة أو الملك أو الحاكم فى تسيير الحياة «فالدين والملك توأم» (حكاية الملك عمر النعمان وولديه ـ جزء أول). والمواطن العادى عبد بالنسبة إلى السيد الحاكم، وهو بمثابة «الكلب إزاء السبع» (التاجر أيوب وابنه غانم ـ جزء أول). وهو ليس مجرد بشر يحمل سلطة أو يملكها، بل هو جزء من قوى العالم الكونية بمقتضى تمثيله لله.

وثانيها هو غلبة الطابع التجارى على المجتمع الذى يتمثل فى نوع من الحراك الاجتماعى السريع المتقلب وفقاً للحصول على الثروة أو ضياعها. ولكن، فى ظل تدرج اجتماعى صارم يقدّر بدرجة القرب من الحاكم أو البعد عنه، بحسب هبوط الثروة وفقدانها المباغتين. وبذلك يتمدد التسلسل فى مراتب البشر الذى ينسحق فيه الفرد ويخضع لقوى غيبية أو غريبة عنه. ومن ثم، يضع البشر ثقتهم فى عون خارق، ويتنفسون جوا تهدده الكارثة كل لحظة.

ويفرخ العاملان السابقان ثالث الجوانب، وهو الأهمية الممتازة للجسد البشرى الذى يغدو بطلا من نوع خاص فى معظم الحكايات إن لم يكن فيها جميعاً. فالخضوع الكامل لأهواء الحكام ونزوات الثروة المراوغة

لا يبقى للجماهير من البسطاء، التي نحّيت عن المشاركة في حكم نفسها، سوى الجسد لتباشر عليه طموحاتها وآمالها وأساليبها ومهاراتها.

والجسد يحيل إلى المرأة التي تصبح موضوعاً للتملك وتحقيق الرغبة. ومن اللافت للنظر أن كل صور الإسهاب والتفصيل في عرض أشكال المتعة الحسية التي قد تبلغ أحيانا كثيرة حد الفحش، كلها دون استثناء تحدث في إطار ماهو حلال من الوجهة الشرعية. فالجسد هو الهدف، وهو المكافأة، وهو أيضا طريق الآلام.

وبعبارة موجزة، فإن الفلسفة التي تقدمها الحكايات على سبيل التصريح والتي أسلفنا بيان أبرزها، إنما تنتسب إلى الطابق أو المستوى الثالث الذي يتفق مع الأفكار المعلنة التي تتبناها السلطة في أغلب الأحيان أو التي، على الأقل، لاتثير سخطها واستياءها، أو تبعث على نقمة أو استعداء علماء الدين من ذوي الحظوة الأميرية.

أما الفلسفة التي تستقر أصولها في مكامن اللاوعي، وتشكل الفلسفة الشعبية التي تجري الحوادث وفقاً لها، فإنها ترتد جميعا إلى المستويين الآخرين من ثقافة الجلد، والمتصل القومي.

فإذا ما توجهنا إلى نظرية الوجود أو الأنطولوجيا في نطاق الفلسفة المستخلصة من الحكايات، فإننا واجدون نظرة سائدة تجعل من الكون، على تنوع كائناته وعناصره وعوالمه من جماد وحيوان وإنسان وجان، وحدة بينها تواصل وخطاب مشترك، وتفاعل على مستوى الانتماء إلى عالم واحد. فعالم الحيوان وكذلك عالم الجان منه المؤمن ومنه الكافر، ويحادث الإنسان ويعاونه أو يعوقه عن تحقيق أهدافه. والجمادات لها كلمات تفتح أبوابها لمن ينطقها وتوصد دون من لم يعرف الحديث باللغة المشتركة، مثل باب مغارة على بابا والكثير من الكنوز المرصودة.

وعالم الفضاء زاخر بالجان، كما أن البحار لها عالمها الشبيه بعالم الإنسان، وتحمل القماقم التي تسجن العفاريت. بل ما يحسبه الإنسان من خلاء يتصرف فيه كيف شاء مسكون بعناصر أخر، مثل ابن العفريت الذي أصابت صدره نواة تمرة ألقاها التاجر سهوا فقضت عليه في الحال («حكاية التاجر والعفريت» وهي أول ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة).

وتتشابك تلك العوالم جميعا في تقرير مصير الإنسان كما تؤلف حبكة السرد. وهذا التصور لوحدة الكون، على هذا النحو، هو بنفسه عماد الفكر الأسطوري على تنوعه وتعدده.

فالأسطورة هي أول محاولة للإنسان لتسجيل الوجود الإنساني داخل الكون متحديا الفناء، والاضطراب، وسطوة الطبيعة. فأهداف الإنسان التي صاغها أسلوباً لتحقيقها هي قهر الفناء بالخلود، ومحو الاضطراب والعماء بفرض النظام على الأشياء جميعا، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها، والقضاء على العزلة بالتضامن والاندماج في الكل الواحد. وهي تتفق مع الفن في نسيجه، وكانت بديلاً عن المعرفة العلمية. ولذلك، نجد أنها غير عقلانية لا تعتمد العلّية أو العمومية، وتقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والقوى الإلهية أو الغيبية وكائنات الطبيعة، أو بين الأحياء والأموات.

وتضفي الحياة وتنفخ الروح في كل الكائنات على النحو الذي نعرفه من النزعة الإحيائية animism، فكل شيء حي ويحمل بين جوانبه نفسا.

وأما الزمان في الأسطورة، فإنه يقف عند لحظات معينة، ولايواصل تدفقه المعتاد، ويعامل بمفهومه اللاهوتي الذي لا تتمايز فيه الأبعاد الزمانية من ماض وحاضر ومستقبل، بل تتجانس جميعا في نسيج واحد هو الغيب الذي يعد الشاهد بالنسبة إليه مثالاً كاشفا أو

موضعا قد انحسر عنه رداء الغيب السميك. والمستقبل، بدلالة الإنسانية، قار حاضر على امتداد لحظات الزمان كما تعرض للإنسان.

ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها، بحيث لايكون إطاراً حاوياً عاماً. وتنتقل بعض الكائنات فى الزمان كما ينتقل غيرها فى المكان مثل سيدنا الخضر.

ويختفى فى الأسطورة الفارق بين مايشير إلى الواقعى الفعلى ومانسجه الخيال، وتسرى فيها الانفعالات الحادة والمشاعر العنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة الذين يوثق بينهم لون من صلات القربى التى تحل فيها بعض العناصر الطبيعية والكائنات بديلاً عن صلات الرحم والدم.

ومما يزكى استعمالها بكثرة فى الحكايات أنها تقترب فى طابعها من القص والرواية من حيث السرد والدرامية. وهو ما يتجلى فى التكوين المؤتلف لها، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع، وبروز وحدات الإيقاع، فضلا عن غلبة «تيمة» أو موضوع رئيسى يسرى فى أوصالها جميعا.

وتلتئم تلك الجوانب بأسرها فى نسيج موحد يجعل من الأسطورة كتاباً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة أو العالم، وقد فقد استقلاله وانفصاله عنه، ليصبح وجوداً إنسانيا حميما.

وعلى هذا الوجه يتمكن الإنسان، على الصعيد الخيالى، من قهر الغربة أو العزلة عن العالم عندما يحوله فى الأسطورة إلى مستوى الوجود الإنسانى. فيستبدل الأسطورة بالعالم الغريب المنذر بالخطر، عالماً أو وجوداً إنسانيا مغايراً، ولكنه وجود إنسانى أليف.

فهو عالم مسكون بقوى شبيهة بالإنسان تستطيل فيها الإمكانات المحدودة للإنسان وتمتد لقهر خوفه وغربته وعزلته بما تتيح له من إمكانات خارقة. وتقترن الأسطورة بالسحر، ولئن كانت الأسطورة بديلاً عن العلم أو جنينه الأول ، فإن السحر هو تكنولوجيته. فالسحر، من حيث هو محاولة عملية للتحكم فى الطبيعة وتغيير مسار حوادثها، يفترض وجود نظام واحد معين تخضع له الحوادث الطبيعية والإنسانية على السواء، وأن هذا النظام يمكن أن يذعن للمعرفة والتعلم على يد الساحر وحده بمواهبه الخاصة وأدواته التى لايقدر على اصطناعها سواه. فنحن فى الحكايات نصادف سحرة كما نصادف نساء قد تعلمن السحر أو أتقن صنعته.

وسواء رددنا مسار الحوادث إلى التصور الأسطورى أو إلى التقنية السحرية، فإننا نواجه دوما «محتومية» سابغة لا تترك نصيبا لأبطال الحكايات كى يمارسوا أفعالهم الحرة، أو أن تصاغ مسارات الحبكة بحسب نواياهم ومقاصدهم. فالحكايات لاتدور بين شخصيات يمكن تحديد معالمها، بل بين شخوص لا لون لها ولامذاق، وأحيانا بلا أسماء وحسبها تعيين عمرها أو تحديد مهنتها أوعملها.

فكان لابد من تسطيح الشخوص ليحل مكانها المسار الصارم للحوادث، فليس المهم هو مايحدثه الشخص، بل مايحدث للشخص، والقدر هو الفاعل ونوابه من الملوك وأصحاب القوى الخارقة ومهرة السحرة، فهو ومعه هؤلاء هم أصحاب القرار والإرادة الكونية.

فالسعادة لايبلغها المرء بنفسه، بل هى التى تدركه، فكثيرا ماتتردد عبارة «وأدركتة السعادة» (حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس ـ جزء أول). وعندما يشكو السندباد البرى أى الحمال سوء حاله الذى يقارنه بحال السندباد البحرى قائلاً: « هذا المكان صاحبه فى غاية النعمة... وقد حكمت فى خلقك بما تريد وماقدرته عليهم فمنهم تعبان ومنهم يستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثلى فى غاية التعب والذل»، ويسمعه السندباد البحرى، فيحكى له ماحدث له، ثم يختم قائلاً:

«فانظر يا سندباد يابرى ماحدث لى، وماجرى لى، وماوقع لى» (حكايات السندباد ـ جزء ثالث). فهو لايقول: فانظر ما صنعت وسعيت وغامرت، بل يصور نفسه مفعولاً به تجرى له الأحداث ولايشارك فى صنعها.

ولذلك، كان الفعل الفردى غائبا أو باهتا، بينما الحدث هو الناصع الخارق، وهو الأهم فى معظم الحكايات. فثمة إرادة عليا هى التى تحرك الشخوص كالدمى وترسم لها الحوادث. ولا يصنع البطل الحادث الخارق بنفسه ولكنه يصبح أداة فى يد قوة خارقة عليه أن يكسبها إلى صفه كى تقوم هى بأداء الفعل الخارق الذى يحدد مسار الحوادث، والمطلوب فقط من الشخص التسليم الكامل لهذه «المحتومية».

غير أن هذا التصور الأسطورى لـ «المحتومية» يحمل فى طياته اعتقاداً موروثا قديما بـ «الثنوية» التى تؤمن بإلهين؛ واحد للخير أو النور وآخر للشر أو الظلام. والفلسفة الشعبية تضمر ذلك الاعتقاد، ولكن بعد توزيع الأدوار بين الرحمن والشيطان. فلكل منهما مملكة، وثمة حرب قائمة بينهما ينتصر فى نهايتها الرحمن. وجنود الفريقين تتوزع بين السحرة والجان، والبشر أيضا فى كثير من الأحيان.

فالسحر إما ينزع إلى وجهة غير وجهة الله؛ حيث يؤدى إلى إفساد الكون، أو يتجه إلى نصرة الخير. ومن ثم، فلابد للصنف الأول من التقرب إلى الشياطين بما يرضيها وهو الخروج عما يرضاه الله كى تصنع خوارقها. فنجد فى «حكاية الحمال مع البنات» من يطلب عدم تسمية الله حتى ينجى البطل من الغرق، أو تتكرر الحكايات التى تتحدث عن العفاريت التى تشترط عدم التقرب إلى الله، بما ينبغى له من ذكر أوصلاة، حتى تؤدى مهمتها على الوجه الأكمل وإلا أخفق البطل فى الحصول على رضاها وأوقعته فى المحاذير التى يخرج منها، فيما بعد، بقدرة الله.

بل إن هذا الإنسان مقسم على قوتين؛ فيده اليمنى أورجله تتبع الرحمن، على حين إن يده اليسرى أو رجله تحت إمرة الشيطان.

أما نظرية المعرفة أو الإبستمولوجيا فى الحكايات، فهى أقرب إلى المعرفة الحدسية التى يتلقاها المرء دون وساطة من إدراك حسى، أو استدلال عقلى. وأكثرها يعتمد على الرؤيا، وهى الأحلام الكاشفة عن الحوادث سواء فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

وتستمد نظرية القيم دعائمها من الثنوية الأنطولوجية، فالأخلاق ليست ممارسة واختياراً، بل هى أقرب إلى الجبلّة والتكوين المتشيئ. ولذلك، توزع على الكائنات والبشر تلك الخصال الأخلاقية، فتغدو حاملات أو مجسدات لها، ولا يسمح بأى تطوير لها ينقلها من صفة إلى أخرى، بل تظل تقوم بدورها باعتبارها كيانا يمثل الخير أو الشر على نحو مظلق لا يسمح باستثناء.

وأخيراً، فلعلى أسرفت فى المقدمات النظرية، غير أنى آمل أن تغرى البعض بتطبيقها بأفضل منى، وتعقب تفاصيلها على الوجه الذى يجلو خصوبة الحكايات وثراءها.



الشعر
فى ألف ليلة وليلة

تمثل الواقع، واستقطابُ الذاكرة

وليد منير*

١ـ مدخل:

إن أول ما يثير انتباهنا فى أشعار (الليالى) هو الاجتراء على مواضعات التعبير الشعرى بمعناها الدقيق. لامكان للجزالة أو جودة السبك أو التحكيك أو الترتيب أو حسن التخلص أو غيرها من الصفات التى كانت تميز الشعر العظيم فى عرف القدماء.

ولا يكاد ينفصل هذا الاجتراء على تقاليد الشعرية، بما ينطوى عليه من تساهل وتجاوز، عن اجتراء الحكى على قيود المجتمع ومحدودية الواقع ورتوب الحياة؛ فالإثارة والمتعة وخرق المألوف هى الغايات التى يسعى إليها الخيال الشعبى، ويعبر عنها دون انشغال كبير بتثقيف العبارة أو إحكام التركيب أو تنقيح الصورة. كأن سحر التجربة يعوض سذاجة الحضور، وكأن شعرية العجب تعوض شعرية القول المفقودة.

تكتسب أشعار (الليالى)، إذن، قيمتها الشعرية من التجسُّد الإيقاعى للأفكار والأحداث، ومن تضمينها كثيراً من المعانى والجمل التى يحفل بها التراث الشعرى، ومن كسرها سياق السرد النثرى، ومن تنويعاتها على لحن التبليغ الأنثوى الذى يصل فتنة الغرابة باستجابة الملك السعيد.

بيد أن أشعار (الليالى) تؤكد ـ فى الأساس ـ مفارقةً لازبةً هى استدعاء عالم العجب لما هو خارجه وانغلاقه على نفسه فى آن. وإذا كانت «شهرزاد» بوصفها راوياً هى الوسيط بين العالمين، فإن الشعر هنا يمثل عنصر المعرفة الواقعية المسترفدَة إلى دائرة العجيب والسحرى بواسطة الأنوثة. بهذا المعنى قد يعدُّ الشعر كشفاً عن وعى الحياة الذى ينبثق فى فضاء الحركة السحرية ـ تلك الحركة التى يرسمها كلام المرأة فى عقل الرجل المستبد الذى يتهددها بالموت إن توقفت عن انتشاله المستمر من حمأة وسواسه.

ووعى الحياة هنا لا ينفصل بحال عن إحساسين متقابلين ينمان فى تقابلهما عن جوهر الصراع الخفى:

* شاعر وناقد مصرى.

إحساس شهريار بغصّة المهانة التى ولّدتها خيانة الزوج المحبوبة مما يدفعه إلى الثأر من كل النساء، وإحساس شهرزاد بضرورة مقاومة الموت المتربص، وبمسؤوليتها عن تنويم شهوة الثأر من خلال الكلام الخلاب. وعى الحياة انتظام إيقاعى للجدل القائم بين ضغينة الرجل المخدوع وهدهدة الطفل فى ذلك الرجل.

إن الشعر الذى يكشف ـ بنتوئه المتكرر فى سياق الحكى ـ تصوراً ما عن العالم يشير إلى ذاكرة ثقافية تلعب ـ برغم بساطتها ـ دوراً مهماً فى فهم معانى الجمال والرغبة والغواية والحكمة والبطولة والقدر، بل فى تفسير تلك المعانى وتأويلها أحياناً.

إن النثر يسرد الحوادث العجيبة، ويفصلها، ويتسع فى رصد شخصياتها، ولكن الشعر يقفز إلى تلخيص أبرز المواقف، ويفصح مباشرةً عن مدلولها. إنه يصوغ لقطة كلية يعادل مضمونها الواقعى مهادها السحرى.

ويحرص الراوى ـ فى أغلب الأحيان ـ على الإشارة إلى ذلك الاجتلاب بمقدمات مختلفة، منها: «كما قال بعضهم»، و «قد قال بعضهم فى المعنى شعراً»، و« كما قال الشاعر»، و«لقد أحسن من قال هذه الأبيات»، و «تمثل بهذه الأبيات»، و«وأنشدت هذين البيتين» ... إلخ. والمدهش أن الراوى الذى يؤسس سحرية الرؤيا هو نفسه الذى يكشف عن فهم الواقع؛ أى أن المرأة تلعب دور ساحر الخيال ودور المعلم كما لعبت من قبل دور المحبوب الخائن ودور الضحية البريئة التى تؤخذ بذنب لم تقترفه. لم نعتد أن يعكس النثر عالم السحر فيما يعكس الشعرعالم الحقيقة، ولكن شهرزاد التى تسخر ـ بحكيها ـ من الموت وتروضه تعودنا ذلك دون أن نشعر . إنها تتسلل إلينا عبر المفارقة.

إذا كان الليل هو زمن الحكى الخرافى، والحكى الخرافى محاكاةً لوظيفة الأم التى تقص على طفلها ما يجلب إليه لذة المنام وسكينته، فإن الشعر داخل هذا السياق الغوى يولد انعطافاً مباغتاً نحو يقظة مختلسة هى أشبه ماتكون بنوبة قصيرة من الأرق الذى يتخلل النعاس أحياناً. اللغة الشعرية نفسها مؤرقة. وهى تعكس فى ركاكتها هشاشة الحد الفاصل بين الرجل والطفل. ولكنها، أيضاً، تلكز الطفل لينتبه قليلاً ليكتشف فيه رجلاً غير الملك السعيد ويجاوز ذكورته المدللة إلى معرفة حقيقية بإيقاع الفكر والشعور الذى يصنعه وجود الذات مع الآخرين والأشياء.

هل كان مصادفةً أن تبدأ أولى أشعار الليالى بذكر المرأة الصغيرة التى تشبه، فى جوف الليل، شمس النهار:

أشرقت فى الدجى فلاح النهار
واستنارت بنورها الأسحار
من سناها الشموس تشرق لما
تتبدى وتنجلى الأقمار
تسجد الكائنات بين يديها
حين تبدو وتهتك الأستار
وإذا أومضت بروق حماها
هطلت بالمدامع الأمطار

وهل كان مصادفةً أن توصف المرأة بهذه الصفة المقدسة «تسجد الكائنات بين يديها» بينما تدعو الأخوين فوق الشجرة إلى مضاجعتها. ألم يكن من قبيل المفارقة أن تسوق هذه المرأة إلى ضجيعيها الأبيات التالية:

لا تأمنن إلى النساء
ولا تثق بعهودهن
فرضاؤهن وسخطهن
معلق بفروجهن

يبـــــــديـن وداً كـــــــــاذبـاً

والغـــدر حـــشـو ثيـــابهن

بحـــديث يوسف فـــاعـــتـبـــر

مـــتـحـــذراً من كـــيـــدهن

أو مــــــــاتـــــرى إبلـــيــــس

أخـــــرج آدمـــــاً من أجلـهـن

ربما كـان وعى الحيـاة الذى تكشف عنه أشـعـار (الليالى) وعياً موضوعياً، ولكن موضوعيته لا تعنى حياده، فهو وعى ذكورى فى الأساس. وهذا الوعى الذكورى،يشكل طبيعة المرأة نفسها: المرأة الخائنة التى تضاجع العبد الأسود، والمرأة الضحية التى يجزُّ عنقها السيف، والمرأة الذكية التى تسلب الملك بطشه بسحر حديثها، وتعلم الجلاد الأعمى كيف يحب وكيف يرى.

إن الوظيفة الكامنة التى تؤديها أشعار (الليالى) تكاد تتشكل فى سياق ملتبس، ولكنها سرعان ما تفصح عن نفسها عند التأمل والمقارنة. ولا يجد من يعوّل على مفهوم الشعرية فى هذه الأشعار غير ما يجد الظمآن فى السراب، ولكن استكناه موقعها من السرد، وتحديد مظاهر الاختلاف بينها وبين التعبير النثرى، وتصنيف حقول موضوعاتها واستشراف ماتؤدى إليه من دلالات، كلها خطوات كفيلة بالكشف عن دورها الفعَّال، وفهمه، وتفسيره.

٢ ـ الموقع من السرد:

يحتل الشعر موقعاً مفصلياً يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى آخر، فهو يفصل بين مفاجأة الحدث ورد فعل الشخصية نحوها.

يربط الشعر بين انبثاق فعل جزئى والأثر الذى يتركه ذلك الفعل فى تيار الفكر أو الشعور. كأن الشعر يحول وقائع السرد إلى طريقة وعى بهذه الوقائع. الشعر وسيلة للتمثل والاستيعاب والربط. إنه يثبّت لحظةً من الزمن ليقول، من خلالها، حقيقةً ما.

فى «حكاية الصياد مع العفريت» يطرح الصياد شبكته ويصبر إلى أن تستقر فى الماء ثم يجمع خيوطها ويجذبها فلا يقدر، فيذهب بالطرف إلى البر ويدق وتداً ويربطها فيه ثم يتعرى ويغطس فى الماء ويعالج الشبكة حتى يطلعها فيجد فيها حماراً ميتاً. وينتابه الحزن والغم وينشد قائلاً:

ياخـــائضـــاً فى ظلام الليل والهلكة

أقــصـــر عناك فليس الرزق بالحـــركـةْ

ويكرر الصياد المحاولة للمرة الثانية فتحمل إليه الشبكة زيراً كبيراً ملآنا برمل وطين فيتأسف وينشد قول الشاعر:

يـاحـــــرقـــــة الدهر كــــــفـى

إن لـم تـكـفـى فـــــعـــــفـى

خـــــــــرجـت أطـلـب رزقـى

وجـــــــــدت رزقـى تـوفـى

كـم جـــــاهـل فـى ظـهـــــور

وعـــالـم مـــتـــخـــفـى

وفى المرة الثالثة تحمل الشبكة إليه شقافة وقوارير فينشد قول الشاعر:

هـو الـرزق لاحـل لـديـك ولاربـط

ولا قـلـم يـجـــــدى عـليك ولاخـط

وفى المرة الرابعة يجد الصياد بشبكته قمقماً من نحاس أصفر، فمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم النبى سليمان فيفتحه، فيخرج منه عفريت رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب فيبغى قتله ويمنيه كيف يموت. وعبثاً

يتضرع الصياد إلى العفريت كى ينجو من الموت. وأمام إصرار العفريت على قتل الصياد يتمثل الصياد بأحد الأمثال شعراً فيقول:

فعلنا جميلاً قابلونا بضده
وهذا لعمرى من فعال الفواجر
ومن يفعل المعروف مع غير أهله
يجازى كما جوزى مجير أم عامر

مما لاشك فيه أن استخلاص العبرة من الواقعة هو هدف الشعر هنا. كما أن الشعر يعدد الحقائق المستنبطة من الواقعة الواحدة ذات التلوينات المتعددة:

ـ ليس الرزق بالحركة.

ـ الجهل ظاهر، والعلم خفى.

ـ من يحسن إلى الفاجر يُجازى بالسوء.

الحقيقة خبرة واقع، ووعى حياة، وحساسية رؤية. وهى محمول الشعر الذى يحاول ـ غالباً ـ تقديم بعض الإجابات عن بعض الأسئلة. وفى وسعنا أن نقول إن سرد العجيب يفجّر السؤال الذى يسعى المعنى الشعرى إلى الإجابة عنه.

كأن السرد والشعر يقيمان حواراً من نوع خاص، يكون فيه السرد سائلاً والشعر مجيباً. الدهشة تدفعنا إلى السؤال، والرغبة فى المعرفة تدفعنا إلى التأمل الذى يدفعنا بدوره إلى الإجابة. لعل سرد العجيب معراج أو حلم والشعر دليل هذا المعراج أو الحلم. موقع الشعر من السرد، إذن، هو موقع مفتاح الشفرة من الشفرة.

يقع الشعر أيضاً من السرد موقع القيمة من موضوعها، فالمرأة قد تكون موضوعاً للحب أو الجمال فيتناول الشعر قيمتى الحب والجمال، والحاكم قد يكون موضوعاً للعدل أو الجود؛ فيتناول الشعر قيمتى العدل والكرم، والمحارب قد يكون موضوعاً للقوة أو الإرادة فيتناول الشعر قيمتى القوة والإرادة. وبالقدر نفسه، يتناول الشعر فى المرأة صفة الغدر أو التقلب، ويتناول فى الحاكم صفة الظلم أو الطغيان، ويتناول فى المحارب صفة الغرور أو البطش الأعمى. وهو بذلك يحاول أن يرصد تعارضات القيم والواقع بمثل مايرصد توافقاتهما. وهنا يكون موقعه الدلالى من السرد موقعاً تبادلياً، بمعنى أنه يحتل ذلك الموقع الذى يكشف فيه عن التداخل والتخارج المستمرين بين الواقع والقيمة فى موضوع واحد.

فى «حكاية العاشق والمعشوق» يصف لنا الشعر تعارض الجمال الفاتن والقسوة فى محبوبة الفتى على هذا النحو:

تتيه على العشاق فى حلل خضر
مفككة الأزرار محلولة الشعرِ
فقلت لها ما الاسم قالت أنا التى
كويت قلوب العاشقين على الجمرِ
شكوت لها ما أقاسى من الهوى
فقالت إلى صخر شكوت وماتدرى
فقلت لها إن كان قلبك صخرةً
فقد أنبع الله الزلال من الصخر

وهذه المرأة التى شَفَت وجد الفتى بزلال الحب، وأذاقته من حنانها ووصالها فنوناً، هى نفسها التى ولجت به فجأة من نعيم الجسد إلى جحيمه، إذ قطعت ذكره غيرةً وانتقاماً وأعادته إلى زوجه محصود الرجولة. وهى النموذج النقيض لابنة عمة الفتى التى أحبته، وحذرته، وأخلصت له حتى الممات.

والغريب أن المحبوبة الغاوية تبكى أمام قبر العاشقة الشهيدة ثم تخرج بيكاراً من الفولاذ ومطرقة لطيفة

وترسم على الحجر هذه الأبيات:

مــــررت بقـــبـــر دارس وسط روضـــة
عليـــه من النعـــمـــان ســبع شــقـــائقِ

فــقلت لمن ذا القــبـــر جــاوبنى الثـــرى
تأدب فـــهـــذا القـــبـــر برزخ عـــاشقِ

فـــقلت رعـــاك الله يامـــيت الهـــوى
وأسكنك الفـــــردوس أعلى الشـــواهقِ

مســاكــين أهــل العــشــق حــتى قــبورهـم
عليـــهـــا تراب الذل بين الخـــلائقِ

فـــإن أســـتطعْ زرعـــاً زرعـــتك روضـــةً
وأســقـــيـــتـــهـــا من دمـــعى المتـــدفقِ

إن صخر المشاعر يتفجر زلالاً ثم يعود صخراً ثم يتفجر زلالاً.. وهكذا. ومن الغريب أن نتصور أن قائل هذه العبارة:

«أنا التى كويت قلوب العاشقين على الجمرِ»

هو نفسه قائل تلك العبارة:

«رعاك الله يا ميت الهوى».

ولكن الشعر الذى يختار مكانه ـ دوماً ـ فى مفصلية السرد؛ بحيث يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى سواه يؤكد وعى الحياة بوصفه نسيجاً من التقابلات. وربما فضح ـ أحياناً ـ نوعاً من الفصام فى سلوك الشخصية ليقول لنا إن الأنا كثيراً ما تنفصل عن نفسها لتنحو نحواً آخر. الشعر هنا يقيم جدلاً بين الذات ومظهرها. والسرد هو السياق الذى يجعل من ذروة هذا الجدل انفتاحاً على إيقاع الحقيقة. السرد هو العجب الذى يولد الحوار مع النظير (الفتى العاشق) والحوار مع المختلف (الثرى الذى يجيب) فى آن . لعل العجب هو الأسطورة التى يصنعها خيال الإنسان لتفتحه على واقع أشد عجباً، وحقيقة أكثر إثارة للدهشة.

السرد امتدادٌ أفقىٌ لفعل الخيال، والشعر تقاطعٌ رأسى تخطه خبرة الشعور أو ذاكرة التجارب. والتوتر بين السرد والشعر فى (الليالى) هو التوتر بين فعل الخيال وخبرة الشعور من جهة، وفعل الخيال وذاكرة التجربة من جهة ثانية. ولكن هذا التوتر توتر حركة يعقبها استرخاء مؤقت يفضى إلى توتر آخر.. وهكذا. ويعبر الاسترخاء المؤقت عن إشباع لحظى للفكر الذى يكدح بصورة دائبة إلى تحقيق التعادل والتوازن بين النزوع والإمكان.

فى «حكاية تتعلق بالطيور» يقول طير الماء للسلحف: «أنا لم أزل أخشى نوائب الزمان وطوارق الحدثان» فيقبل عليه السلحف ويقبله بين عينيه ويقول له: «لم تزل جماعة الطير تعرف فى مشورتك الخير فكيف تحمل الهم والضير»، ولم يزل يسكن روع طير الماء حتى اطمأن ثم أن طير الماء يطير إلى مكان الجيفة فلا يرى من سباع الطير شيئاً ولا من تلك الجيفة إلا عظاماً فيرجع يخبر السلحف بزوال العدو، ويقول له: «إنى أحب الرجوع إلى مكانى وأتملى بخلانى لأنه لاصبر للعاقل عن وطنه»، ويذهبان معاً إلى ذلك المكان فلا يجدان شيئا مما يخافان، وينشد طير الماء قرير العين:

ولرب نازلة يضـــيق لهـــا الفـــتى
ذرعـــاً وعند الله منهـــا المخـــرج

ضـاقت فلمـا استـحكمت حلقـاتهـا
فـــرجت وكنت أظنهـــا لاتفـــرج

ويسكن طير الماء والسلحف الجزيرة، ولكن القضاء يسوق يوماً ـ إلى طير الماء بازاً جائعا فيضربه بمخلبه ضربة فيقتله، فلا يغنى عنه الحذر عند فراغ الأجل.

إن ذاكرة التجربة ـ ولعلها لا تنفصل عن خبرة الشعور ـ ترسم بهذين البيتين التراثيين خطاً رأسيا يتقاطع مع الخط الأفقى للسرد، خط الخيال الذى يمتد بنا نحو أمثولة الحيوان والطير فى عالم يبدو أنه أكثر حرية ولكنه أكثر ضرورة. ويتشبع الفكر لحظياً بالحكمة التى تقول: «إن بعد العسر يسراً» حيث يعود الفردوس الآمن (الجزيرة) إلى الظهور، ويتعادل حلم السعادة مع الوجود الطبيعى لليابس والماء. وسرعان ما تنقلب الأمور حين يلوح الباز الجائع، فينمو إيقاع التوتر مرة أخرى إلى أن يبلغ ذروته حثيثاً بالموت.

إن الشعر، هنا، يمثل مفصلاً بين موقف العودة السالمة ومفاجأة الموت التى تعقب حياةً قصيرة من الأمن والسرور والفرح. وهو يكشف ـ فى جوهره ـ عن وعى بحقيقة التغير أو التحول، كما أنه يجيب عن سؤال السرد: هل تدوم المحنة؟ وهل يظل صفاء الوجود دون تعكير؟ يعكس البيتان أيضا كلاً من التعارض والتوافق بين الواقع والقيمة، ويسمحان للذات أن تتحدث إلى نفسها وإلى الآخر، بل أن تربط بين نوعين من الكائنات أو المخلوقات (طير الماء/ الإنسان): ولرب نازلة يضيق لها الفتى.

يمثل الشعر، أيضاً، تجاوباً للأصداء المختلفة بين أركان السرد، فما تقوله الطاووسة:

إن يوم الفـــــراق قطع قلبى

قطع الله قلب يوم الفـــــراقِ

يتجاوب مع ما يقوله طير الماء:

إذا حل الثـــقـــيل بأرض قـــوم

فـــمـــا للساكنين ســوى الرحـــيل

وهذا البيت نفسه هو ما يستشهد به الجمل فى حواره مع الشبل.

الشعر استنفاد لأبعاد الرؤية المتحققة فى بناء الرؤيا الذى يمثله السرد. هل نستطيع أن نقول، كذلك، إن الشعر يصور انبثاقاً متدرجاً لمقولات الوعى داخل الفضاء السردى الذى تجد فيه مراحها إشارات اللاوعى، وإنه ـ أى الشعر ـ يمثل فى هذا الفضاء تكاثفاً متكرراً لجزئيات العناصر المتنوعة التى تكوّن منتوج إدراكنا للوجود الحى، ولكنها تتبخر وتنتشر أثناء اندياحنا فى صخب النهار وشتات التجارب اليومية، ثم تعود فتتجمع فى أحلام الحكى الليلى، وسحر العزلة التى تسترجع تماسك الذات وتجمع بين المرأة الأم «شهرزاد» والرجل الطفل «شهريار» وحدهما فى غرفة الكلمات حيث تلد الرغبة الأرق، ويلد الأرق الانتباه، ويلد الانتباه المعرفة؟!

٣ـ مظاهر الاختلاف بين الخيال السردى والحقيقة الشعرية فى الليالى:

يبدأ السرد دائما بتأكيد فعل «الإبلاغ» فتقول شهرزاد: «بلغنى أيها الملك السعيد»، ويتوقف بـ«السكوت عن الكلام المباح» إذا تنفس الصبح. توحى هذه التقنية المتكررة بأن شهرزاد لا تبدع ما تحكى ولكنها تنقله، كما توحى بأن ما تنقله يظل كلاماً مباحاً فى الليل فقط، فإذا أدركها الصباح لم يعد هذا الكلام مباحاً.

سحر الحكاية ليس ملكاً لشهرزاد ولكنها مستخلفة فيه لبعض من الوقت. الخيال السردى هو مملكة العجب الخفية التى يتفتح كل زائر على أسرارها. الخيال السردى هو مملكة اللاوعى.

وعلى النقيض من ذلك، تبدو الحقيقة الشعرية بوصفها وعياً نافذاً إلى مشهد الحياة. وقد يلون الخيال السردى ذلك المشهد ببعض تلويناته، ويضفى عليه بعضاً من ظلاله دون أن ينال من جوهره.

الحقيقة الشعرية تنبثق من داخل الخيال السردى لتشير إلى خارجه.

ويبدأ الشعر دوماً بالإشارة إلى الكتابة أو القول، إلى التمثُّل أو الإنشاد. وغالباً ما يسند إلى صاحبه فيقال «كما قال الشاعر» أو «وقد قال الشاعر». الشعر مملكة الاستدلال الصريحة؛ مملكة التخصيص والنَسَب. وهى ليست توأم الأسطورة والسحر وإن تدفقت فى ثناياهما.

هنا يدفع الخيالُ الحقيقة إلى الظهور بقدر ما يدفع اللاوعى الوعى إلى الكلام.

يعمل الخيال السردى على خلق النماذج فيما تعمل الحقيقة الشعرية على استدعاء الأصوات. ويعمد الخيال السردى إلى إبراز الأقنعة فيما تعمد الحقيقة الشعرية إلى طرحها.

فى السرد يتجلى عنصر التعاقب، وتتكرر تقنيتا التوقف والاستطراد. وعلى حين تفترض الزمنية المتغيرة للأحداث، داخل الحكاية، عنصر التعاقب، فإن زمن الحكى الثابت (الليل) هو الذى يفترض تقنيتى التوقف والاستطراد.

فى الشعر يتجلى عنصر القطع حيث يُسْلم التعاقب السردى، برهة من الوقت، قياده إلى القصيد. ويصنع الشعر، فى أغلب تبدياته، التفاتاً إلى ضمير غائب. ويدلنا هذا الالتفات فى جوهره على التماثل المحسوس بين أحد المواقف الجزئية فى الحكاية والخبرة الجزئية أو الكلية للإنسان فى العالم.

إن مظهر السرد يعبر عن فعل من أفعال التواتر التى يقوم بها الاتصال الرمزى. وبمعنى آخر، فإن مظهر السرد هو الطقس أو الشعيرة [1].

ومن المهم أن نلاحظ هذا الميل إلى التجنيس - أحياناً - فى سلسلة الكلام السردى، فهذه الملاحظة تقودنا إلى الكشف عن النزوع الكامن - فى طقس السرد - إلى التدامج الشكلى مع الشعر، كأن السرد يمنح الخيال إيقاعاً يدنو به من إيقاع الحقيقة.

فى حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد فى الأكمام» تقول الداية لبنت الملك:

«ياسيدتى إنى لك من الناصحات وعليك من الشفيقات اعلمى أن الهوى شديد وكتمانه يذيب الحديد ويورث الأمراض والأسقام وما على من يبوح بالهوى ملام فتسألها الورد فى الأكمام: يادايتى ومادواء الغرام؟».

فتجيب:

«دواؤه الوصال. فتسأل: وكيف يوجد الوصال؟».

فتجيب الداية :

«ياسيدتى يوجد بالمراسلةِ ولين الكلام وإكثار التحية والسلام فهذا يجمع بين الأحباب وبه تسهل الأمور الصعاب. وتحمل الداية رسالة ورد الأكمام إلى حبيبها أنس الوجود، وبها أبيات أولها:

ما خاب من سماك أنس الوجود
ياجامعاً مابين أنس وجود
ياطلعة البدر الذى وجهه
قد نور الكون وعم الوجود
ماأنت إلا مفرد فى الورى
سلطان ذى حسن وعنده شهود

ثم تعود بكتاب أنس الوجود إلى محبوبته ورد الأكمام، وبها أبيات أولها :

أعلل قلبى فى الغرام وأكتم
لكن حالى عن هواى يترجمُ
وإن فاض دمعى قلت جرح بمقلتى
لئلا يرى حالى العذول فيفهمُ
وكنت خلياً لست أعرف ما الهوى
فأصبحت صباً والفؤاد متيَّمُ

وحين تقرأ ورد الأكمام كتاب أنس الوجود تكتب فى أسفله أبياتاً ثم تطوى القرطاس وتعطيه للداية كى تذهب به مرة أخرى إلى أنس الوجود:

يامن تولع قلبه بجمالنا

اصبر لعلك فى الهوى تحظى بنا

لما علمنا أن حبك صادق

وأصاب قلبك ماأصاب فؤادنا

زدناك فوق الوصل وصلاً مثله

لكن منع الوصل من حُجَّابنا

لعل الإشارة إلى الكتابة هنا تضع الشعر فى مقابلة القص الذى يعتمد الشفاهية. وفى هذه الحالة تغيب - مؤقتا - صناعة الالتفات التى تؤصلها أشعار (الليالى)؛ إذ يتساوى احتمال نسبة الأبيات إلى أبطال القصة واحتمال نسبتها إلى غيرهم.

بيد أن استواء القص والشعر فى الشفاهة - فى غير هذه الحالة - يشير إلى وقوع الشخصية على الصوت الخارجى الذى يعبر عنه مضمون لحظتها الشعورية، ويماثل بين موقفها وخبرةٍ تأسست سابقاً.

يرى أنس الوجود ورد الأكمام للمرة الأولى فى المحفل الذى يقيمه الملك إذا دار العام «فلا يرد إليه طرفه إلا وهو بعشقها مشغول الخاطر» وإذا به «ينشد قول الشاعر»:

أرماني القواس أم جفناك

فتكا بقلب الصب حين رآكِ

وأتانى السهم المفوق برهة

من جحفلٍ أم جاء من شبّاكِ

وقد يتجاوب قول الشاعر الذى تَمثّله أنس الوجود مع ما «قاله فى ورد الأكمام بعض واصفيها»:

كلفت بها فتانة الترك والعرب

تجادلنى فى الفقه والنحو والأدبْ

تقول أنا المفعول بى وخفضتنى

لماذا وهذا فاعل فلِمَ أنتصبْ

إن نصوص الشعر المتفرقة فى الحكاية أو القصة الواحدة تجعل من سياقات ورودها سياقاً كلياً ينحو نحو التجزؤ. وهذا التجزؤ فى سياق الحقيقة الشعرية يحاول أن يحاكى التوقف والاستطراد فى سياق الخيال السردى كما حاول سياق الخيال السردى، من قبل، أن يحاكى سياق الحقيقة الشعرية من خلال التجنيس. ولعل الانعطاف المتبادل لكل من السياقين نحو الآخر يشى - على المستوى الدلالى العميق - ببداهة الاتصال فى مقابل الصورة الإجرائية للانفصال أو المظهر الوظيفى له، فالحقيقة والخيال يكونان نسقاً وجودياً واحدا كما أن الوعى واللاوعى يشكلان - كذلك - كياناً واحداً هو الذات.

ومثلما ترتبْط الجمل معاً فى خطاب كى تبنى نصاً له ملامحه الخاصة، فإن النصوص نفسها تربط بين بعضها البعض فى خطاب أكبر[٢].

إن كل رسالة شعرية تبعث بها ورد الأكمام إلى أنس الوجود، أو يبعث بها أنس الوجود إلى ورد الأكمام، تمثّل خطاباً عن الوجد أو الصبابة، ولكن هذه الرسائل الشعرية تربط - بوصفها خطابات عن الحب - بين بعضها بعضاً فى خطاب أكبر هو خطاب «المنع والوصل».

بوسعنا أن نتبين قانون (التعدد/ الوحدة) فى كل الأشعار التى تزخر بها أغلب الحكايات والقصص المرويّة على لسان شهرزاد. كأن صوت الحقيقة الذى ينبثق من

مهاد السحر والعجب ينمو فى متتالية تجمع بين أطراف الوجود أثناء اندفاعه إلى الأمام بكل مايشهده هذا الاندفاع من تحولٍ ونموّ.

فى حكاية «على نور الدين مع مريم الزنارية» يجلس الصبى على نور الدين فى دكان والده للبيع والشراء والأخذ والعطاء وقد دار حوله أولاد التجار فصار هو بينهم كأنه القمر بين النجوم بجبين أزهر وخد أحمر وعذار أخضر وجسم كالمرمر كما قال فيه الشاعر:

ومليح قال صفنى
أنت فى الوصف فصيح
قلت قولاً باختصار
كل ما فيك مليح

ويدعو أولاد التجار صاحبهم علىّ نور الدين إلى زيارة أحد البساتين التى بها ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين. وبه يجدون العنب مختلف الألوان صنوانا وغير صنوان، كما قال فيه الشاعر:

عنب طعمه كطعم الشراب
حالك لونه كلون الغراب
بين أوراقه زها فتراه
كبنان النساء بين الخضاب

أما التفاح فكما قال فيه الشاعر:

تفاحة جمعت لونين قد حكيا
خدى حبيب ومحبوب قد اجتمعا
لاحا على الغصن كالضدين من عجب
فذاك أسود والثانى به لمعا

تعانقا فبدا وش فراعهما
فاحمرذا خجلا واصفرذا ولعا

أما المشمش فكما قال فيه الشاعر:

والمشمش اللوزى يحكى عاشقاً
جاء الحبيب له فحير لبه
وكفاه من صفة المتيم ما به
يصفر ظاهره ويكسر قلبه

وهكذا التين والكمثرى والخوخ واللوز الأخضر والنارغ والكباد والليمون، يقول فى كلٍّ منها الشاعر قولاً، ثم ينتقل إلى وصف الخمر التى يقدمها خولى البستان للفتيان، .ويخلص منها إلى وصف الصبية التى جاء بها الخولى لتنادم الشاب المليح على نور الدين، ثم يضع على لسان العود الرنان الذى تضرب عليه الصبية أبياتاً من الشعر فى النوح والفراق والوجد. وتنعقد آصرة المحبة والهيام بين الصبية والفتى فيتبادلان الغزل شعراً حتى تتجرد الصبية أخيراً من ثيابها ومصاغها وتطارح عليًّا الحب وتهبه كل مالها.

يمثّل كل وصف لنوع من الفاكهة خطاباً عن الشهوة واللذة: «ماتشتهى الأنفس وما تلذ الأعين» كما يمثّل وصف الخمر خطاباً عن غواية التحرر من قيد العقل والحكمة:

ولو أنها للمشركين تعرضت
رؤوا وجهها من دون أصنامهم ربا
ولو أنها فى الشرق لاحت لراهب
لخلى سبيل الشرق واتبع الغربا

أما وصف العود فهو يمثل خطاباً عن الحنين إلى الوصل بعد الانقطاع:

رمانى بلا ذنب على الأرض قاطعى
وصيرنى عوداً نحيلا كما تروا
ولكن ضربى بالأنامل مخبر
بأنى قتيل فى الأنام مصبرٌ
فمن أجل هذا صار كل منادم
إذا ما رأى نوحى يهيم ويسكرُ
وقد حنن المولى علىّ قلوبهم
وقد صرت فى أعلى الصدور أُصَدَّرُ

تجتمع هذه الخطابات لتصب فى خطاب أكبر هو خطاب «إشباع الجسد» بوصفه فعلاً مقدساً يناقض الدنس وينقضه.

قد قالت العشاق إن لم يسقنا
من ريقه ورحيق فيه السلسل
ندعو إله العالمين يجيبنا
ويقول فيه الكل منا يا على

إن التعدد هنا يؤول فى النهاية إلى وحدة دلالية عليا تنتظم جزئيات الرؤية.

التلخيص الشعرى بلورة لتفصيلاتِ السرد فى صورة إيقاعية جامعة، والحقيقة الأخيرة بلورة لانشعابات الخيال.

الشعر استنهاضٌ لتمثُّلات اللاوعى من وهدتها الكامنة وحفز لها على المثول الواعى. الشعر تجسيد للطيف العابر فى سردية السكون والعتمة حيث يكشف الكلام المباح عن قصديته الخفية. الشعر انفتاح فعل «الإبلاغ» على لوجوس الواقع الإنسانى.

٤ ـ حقول الموضوعات، ودلالات الرؤية:

أ ـ الوصف: عين الدهشة

فى «حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف» يقف مسرور مخلوب اللب بما يكتنفه من جمال وبهاء، مأخوذاً بحسن الحبيبة و«لطافة الروضة والطير» ثم ينشد هذه الأبيات:

قمر تبدى فى بديع محاسن
بين الربا والروح والريحانِ
والآس والنسرين ثم بنفسج
فاحت روائحه من الأغصانِ
ياروضة كملت بحسن صفاتها
وحوت جميع الزهر والأفنانِ
فالبدر يجلى تحت ظل غصونها
والطير تنشد أطيب الألحانِ
قمريها وهزارها ويمامها
وكذا البلابل هيجت أشجانى
وقف الغرام بمهجتى متحيراً
فى حسنها كتحير السكرانِ

وفى «حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس» يرى ابن الملك أثناء حديثه إلى نفسه نوراً مقبلاً إلى المحل الذى هو فيه، فيتأمل ذلك النور، فيجده مع جماعة من الجوارى: «وبينهن صبية ألفية بهية تحاكى البدر الزاهر كمل قال فيها الشاعر»:

جاءت بلا موعد فى ظلمة الغسق
كأنها البدر فى داج من الأفقِ

هيـفـاء مـا فى البـرايا من يشـابهـهـا
فى بهـجـة الحـسن أو فى رونق الخلقِ
ناديت لما رأت عـينى مـحـاسنهـا
سـبـحـان من خلق الإنسـان من علق

يعـقـد الوصف دوماً صلة وثيـقـة بين الإنسـان والطبيعة، ويرصد تفصيلات كل منهما فى شغف نادر. ويبدو الوصف الشعرى فى (الليالى) كما لو كان حالةً من دَهَش الرؤية. إنه ينمُّ عادةً عن المفاجأة، وعن شحنة الانبهار التى يبثُّها موضوع هذه المفاجأة.

ينطوى الوصف الشعرى فى (الليـالى)، كـذلك، على شكل من أشكال المبالغة. وهو يعكس ما يسمى فى فن السينما بـ «الصورة القريبة»؛ حيث يتم التركيز الدقيق على أكثر الجزئيات دلالة.

يعبر الوصف عن قوة الانتباه، وعن نباهة الربط والمقارنة، ويشير إلى خبرة حسية لافتة. إنه يضعنا أمام حقيقة الشعور، ويصل هذه الحقيقة بما يتخلل المرئى والمحسوس من تداعياتٍ شتى.

ولعل هذا المسلك الجمالى هو ديدن شعر الوصف العربى كله، خاصةً فى العصور المتقدمة التى ازدهرت فيها الحضارة العربية وبلغت ذروتها من الرفاهية والترف.

وها هو المتنبى يصف شَعْر امرأة فيقول:

نشـرت ثلاث ذوائب من شـعـرها
فى ليلةٍ فـأرت ليـالىَ أربعـا (٣)

ويتفنن ابن المعتز فى اكتشاف العلاقة بين عناصر الجسم الأنثوى وعناصر الطبيعة فيقول:

لـيـل وبـدر وغـصـن
شـعـر ووجـه وقـدُّ
خـمـر ودرٌّ وورد
ريقٌ وثغـرٌ وخـدُّ (٤)

إن عين الدهشة ترى الأشياء فى سياق ائتلافها مع الموجودات واختلافها عنها فى آن. وهذه المفارقة هى التى تجعل الموصوف متعالياً على ذاته، مجاوزاً لها، وتضفى عليه بهاءً كونيا طارفاً. عين الدهشة تقدم لنا حقيقة الواقع الذى يضفو معناه على حدود وجوده عبر مايثيره من إيحاءات فريدة.

ب ـ الرغبة: صنعة الديك:

فى «حكاية العاشق والمعشوق» تدعو الصبية الشاب إلى زواجها فى التو وتقول له: «إن تزوجت بى تسلم من بنت الدليلة المحتالة (....) وما أريد منك إلا أن تعمل معى كما يعمل الديك».

وما إن يتم عقد قرانهما بأربعة شهود عدول تأتى بهم العجوز حتى تنهض الصبية وتخلع لباسها وتأخذ بيد الشاب إلى السرير....

ويلتقط الشعر دلالة الموقف. ينطق المسكوت عنه، فى سياق يصل الرغبة بنظائرها ونقائضها. ولكن الرغبة تأخذ دوماً مكانها بدءاً من لحظة الاستسلام لغواية الحواس. ويعمل الشبق على انتهاك كل الادعاءات المألوفة ليحقق مأرباً واحداً: النشوة. ينطلق الجسد الظمآن من عقاله ليكتسح فى اندفاعه ما يعوقه عن الرى، ويقوده نشدان اللذة إلى استنفاد كافة الحيل المتاحة لاجتلابها. الجسد يسقط ـ فى هذه الحالة ـ من حسبانه وازع الحياء، ولا يقيم اعتباراً لاحتشام الروح، لأنه يَخلص لذاته فقط ويخلص لها. إنه لا يسمح للتقليد الأخلاقى أن يشوش عليه نداء الغريزة المحض أو يكدّر عليه متعة التهتك والمجون. يخلع الجسد تكلّفه الذى يشبه رداءً ثانياً تحت الرداء، وينداح حرا فى جسد الآخر لينهل من السعادة والرضا ما يجعله يريم ويطمئن.

يبصر الخليفة «الرشيد» السيدة «زبيدة» عاريةً تغتسل بين الأشجار الملتفة فى يوم شديد الحر، فما إن تحس بحركته المتسللة حتى تغطى بيديها موضع العفة منها. ويعجب «الرشيد» وينشد:

نظرت عينى لحينى

وزكا وجدى لبينى

ثم يدعو إليه أبا نواس ويأمره أن يُنْشئ شعراً على هذا البيت فيقول أبو نواس من فوره:

نظرت عينى لحينى

وزكا وجدى لبينِي

من غزال قد سبانى

تحت ظل السدرتينِ

سكب الماء عليه

بأباريق اللجين

نظرتنى، سترته

فاض من بين اليدين

ليتنى كنت عليه

ساعةً أو ساعتين

العجيب أن هذه الحكاية من (الليالى) لا تقول لنا أبداً إن «الرشيد» قد حكا لأبى نواس ماقد حدث، ولكن أبا نواس ينشئ شعره كما لو كان عليماً بتفصيلات الواقعة.

إن موضوع الرغبة يكشف عن نفسه دون قصد، تماماً كما تكشّف جسد «زبيدة» بالرغم من حرصِها على ستره بكلتا يديها. موضوع الرغبة أكبر من أن يستر والحياء ينزلق من فوقه، كما انزلقت يدا زبيدة. ومايبقى هو النزوع إلى طول المجاسدة والالتئام ـ صنعة الديك.

جـ ـ الحنين والافتتان: مرآة الحرمان والفقد:

يشغل الحنين والافتتان اللذان يولدهما الحرمان والفقد مساحةً كبيرة من شعر (الليالى)، مما يعكس ظلال أزمة حادة ما انفكّ الوعى العربى يكابدها منذ نشأة المواضعات الاجتماعية التى تجعل من المبادرة، والمواجهة، والقصدية المباشرة، صفات غير مرغوبة.

ولا تنفرد أشعار (الليالى) وحدها بتأكيد ذلك، بل تشترك معها الأشعار التى يضمها عدد من الكتب التراثية البارزة مثل: (طوق الحمامة) و (مصارع العشاق) وغيرهما.

إن التباعد يخلق الافتتان دوماً، والحنين يشعل الرغبة المكبوحة التى قد تفضى ـ أحيانا ـ إلى الموت. الحرمان والفقد هما قدر العشق العربى . ولذلك، تمثل الرغبة هوساً عنيفاً، وتمثل صنعة الديك وسواساً ملحاً فى غير حالة. هكذا يفضح ظمأ التواصل المحسوس الذى اعتاد رسم قناعه بدقة غربة الذات وانفصامها. تنمو الرغبة المتحققة وتزدهر بعيداً عن الحب كما فى حكاية «العاشق والمعشوق» أو حكاية «داء غلبة الشهوة فى النساء ودواؤها»، بينما ينمو الحب العظيم ويزدهر فى قلب الحرمان والفقد. الحرمان والفقد كلاهما مرآة للحنين والافتتان.

يجبر الوزير ابنته الورد فى الأكمام على الرحيل كى لايفتضح أمر حبها لأنس الوجود فتكتب قبل رحيلها على الباب، تعرّف أنس الوجود بما جرى لها من الوجد الذى تقشعر منه الجلود ويذيب الجلمود ويجرى العبرات، ماكتبته هو هذه الأبيات:

بالله يادار إن مر الحبيب ضحى

مسلماً بإشارات يحيينا

أهديه منا سلاماً زاكياً عطراً

لأنه ليس يدرى أين أمسينا

ولست أدرى إلى أين الرحيل بنا
لما مضوا بى سريعاً مستخفينا
فى جنح ليل وطير الأيك قد عكفت
على الغصون تباكينا وتنعينا
وقال عنها لسان الحال واحرباه
من التفرق ما بين المحبينا
لما رأيت كئوس البعد قد ملئت
والدهر من صرفها بالقهر يسقينا
مزجتها بجميل الصبر معتذراً
وعنكم الآن ليس الصبر يسلينا

ويمر أنس الوجود فيقرأ تلك الأبيات فيغيب عن الوجود ويهيم على وجهه حتى تتورم قدماه من المشى، فيما ينشد:

سكر العاشق فى حب الحبيب
كلما زاد غراماً ولهيب
هائم فى الحب صب تائه
ماله مأوى ولازاد يطيب
كيف يهنا العيش للصب الذى
فارق الأحباب ذا شئ عجيب
ذبت لما أن زكا وجدى بهم
وجرى دمعى على خدى صبيب
هل أراهم أو أرى من ربعهم
أحداً يبرى به القلب الكئيب

وفى «حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد»، يرحل جميل إلى فتاة شغف بها فيغلبه النوم أثناء الرحيل وتأخذ به الناقة على غير الطريق . وحين ينتبه من نومه يقصد إلى خباء يقيم به غلام له من العمر تسع عشرة سنة، فيستضيفه الغلام ويقدم له الطعام والثياب ويقص عليه قصته فنعرف أنه رحل عن حيه لأنه عشق ابنة عم له ولكن أباها زوجها بغيره، ثم يبكى وينشد:

لم يبق إلا نفسٌ هافتٌ
ومقلة إنسانها باهتٌ
لم يبق فى أعضائه مفصل
إلا وفيه سقم كابتٌ
ودمعه جارٍ وأحشاؤه
توقد إلا أنه ساكتٌ

والغريب أن حبيبته تنسل من الحى سراً فى كل ليلة وتأتى إليه حين تكون العيون قد نامت، ولكنه لا يقضى منها وطراً ولا تقضى منه وطراً إلا بالحديث ساعةً من الليل.

ويخرج الغلام ذات ليلة من باب الخباء وقد أبطأت عن عادتها فيفتح فاه ويتنسم هبوب الريح الذى يهب من نحوها وينشد هذين البيتين:

ريح الصبا يهدى إلىّ نسيم
من بلدة فيها الحبيب يقيم
ياريح فيك من الحبيب علامة
أفتعلمين متى يكون قدوم

ثم يعلم بموتها فيموت من ساعته. يولد الحب المجنون ـ بتعبير چان دوفينيو ـ من الصدفة، ويلد ضرورته الخاصة. ولأنه مؤلم فهو ينمو فى مقول، فى كلام مهيّج. والذين يعانون من اندفاعه يثورون على محدودية منيعة، فى حين أن الفكر يسخط ويبرز باتجاه لامتناه أو لا محدود (٥).

إن الوعى الذى يقدمه لنا الحنين أو الافتتان هو ـ فى أساسه ـ اختيار التضحية بالوعى لصالح الجنون أو الموت أو كليهما. الجنون حرمان من العقل وفقد له والموت حرمان من الحياة برمتها وفقد لها. العقل والحياة معادلان رمزيان لوحدة المكان واتصال الحواس. وحين يشرع المحبوب فى الابتعاد لا يصير لهذه الوحدة أو لذلك الاتصال وجود. ومن ثمَّ يفقد العقل والحياة كل مدلولٍ لهما.

د ـ الحكمة: هاتف الطريق:

لا ينافس شعر الحنين والافتتان فى كثرة الورود داخل حكايات (الليالى) سوى شعر الحكمة. هل يشير ذلك إلى نوع من نشدان العزاء؟ هل يشير إلى الرغبة فى تحقيق التوازن؟ هل يشير إلى الصراع الدائب بين مظهر الاغتراب الاجتماعى ومظهر التوافق المرجو مع القيم؟

كان السندباد الحمَّال رجلاً فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتفق له أن حمل فى يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتعب وعرق واشتد عليه الحر فمر بباب تاجر أمامه كنس ورش، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط عليها حملته وجلس ليستريح فسمع غناء وطرباً فنظر إلى الداخل فوجد بستاناً ظليلاً وخدماً وحشماً واشتمّ رائحة أطعمة طيبة ذكية فأنشد يقول:

فكم من شقى بلا راحة
ينعم فى خير فيءٍ وظلّ

وأصبحت فى تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملى

وغيرى سعيد بلا شقوة
وما حمل الدهر يوماً كحملى

(...)

وكل الخلائق من نطفةٍ
أنا مثل هذا وهذا كمثلى

ولكن شتان ما بيننا
وشتان بين خمر وخلّ

وفى السفرة السادسة، يقول السندباد: «عملت بقول بعض الشعراء»:

ترحّل عن مكان فيه ضيم
وخلّ الدار تنعى من بناها

فإنك واجد أرضاً بأرض
ونفسك لم تجد نفساً سواها

ولا تجزع لحادثة الليالى
فكل مصيبةٍ يأتى انتهاها

ومن كانت منيته بأرض
فليس يموت فى أرض سواها

ولا تبعث رسولك فى مهم
فما للنفس ناصحة سواها

وفى «حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخويه»، يخسر «جودر» جزءاً من ماله الموروث بعد موت أبيه ويخسر أخواه جزءاً من مالهما لنزاع شبَّ فيما بينهم، ومازال الثلاثة يترافعون إلى الحكماء ويختصمون إلى الحكام حتى خسروا مالهم كله، ثم أن «أم جودر» قد جاءت إلى ابنها «جودر» تشكو إليه أخويه اللذين أخذا مالها وطرداها، فدعاها «جودر» إلى المقام عنده على ماهه من فقر وعوز، وصار يتسلى بقول من قال:

إن يبغ ذو جهل عليك فخله
وارقب زمان الانتقام الباغى

وتجنب الظلم الوخيم فلو بغى

جبل على جبل لدك الباغى

وفى «حكاية قمر الزمان مع معشوقته»، يقول قمر الزمان فى نفسه ـ بعد أن يرى خلوّ داره من الأهل والمال والذخائر ـ يافلان اكتم ماحصل لك من الخبال والوبال وعليك بالعمل بقول من قال:

إذا كان صدر المرء بالسر ضيقاً

فصدر الذى يُستودع السرأضيقُ

تمثّل الحكمة دائماً هاتف الطريق. ولا يستطيع المرء فى (الليالى) أن يواصل رحلة الوجود بما فيها من تجارب قاسية وعشرات مرة، دون أن يجعل من صوت الحكمة رفيقاً ناصحا. إن الذات بحاجة إلى أن تجد خلاصها فى بعض القيم. وتمثل هذه القيم عادة خلاصة تجربة طويلة للفرد والجماعة على السواء.

تشير الحكمة إلى جوانب عدة من حقيقة الوجود، وتدعونا إلى مجاوزة «الجزع» الذى يعصف بنا أحياناً كثيرة، وتعيننا على التكيف مع طبيعة الواقع الإنسانى وإرادة القدر. الحكمة عزاء، وصيغة توزان نفسى، وأداة قياس. تنبع الحكمة من التساؤل والتأمل والشعور بالمفارقة، وتعمل بوصفها مرجعية ماثلة قبل الفعل وأثناءه وبعده. شعر الحكمة هو بلاغة التكثيف المدهش لخبرات الإنسان فى الحياة. وهو شعر يعكس الوعى بعلاقة الأنا مع الآخرين والأشياء، ويتسامى على حدود الفردى والزمنى متخلصاً من تجسدات الواقع الجزئية. إنه يشغل أفقاً مجرَّداً نقياً من التصورات الضافية. لعل الزاوية الأساسية التى تصوّر منها اللقطة فى شعر الحكمة هى تلك الزاوية التى تسمى «نظرة الطائر»، حيث تشتمل على المشهد مصورًا من فوق الرأس، أى بوضع عمودى. وربما كان للمَثَل، كذلك، هذه الخاصية التصويرية؛ فالمَثل نوع من الحكمة التى ترتفع بالتاريخى والمجرَّب إلى فضاء الاختزال المجرَّد.

وفى (الليالى)، يأخذ المثل، أحيانا، شكلا شعرياً. بل إننا لا نجاوز الصواب كثيراً إذا قلنا إن أشعار (الليالى)، بضربها صفحاً عن فاعلية المجاز ودقة الإيقاع فى أحوال كثيرة، تضيّق الفجوة بين مفهوم الشعر ومفهوم المثل.نقرأ فى «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»:

«بلغنى أيها الملك السعيد أن الجارية لما حكت للملك وقالت أسألك أن تأخذ حقى من ولدك أمر بقتله وكان ذلك فى اليوم الرابع فدخل على الملك الوزير الرابع وقبل الأرض بين يديه وقال ثبت الله الملك وأيده. أيها الملك تأن فى هذا الأمر الذى عزمت عليه لأن العاقل لايعمل عملاً حتى ينظر فى عاقبته، وصاحب المثل يقول:

من لم ينظر فى العواقب

فما الدهر له بصاحب

تشى الحكمة ـ دوما ـ بالجلال ، وتشفُّ عن ضوء خافت من الحزن. وقد نلمس بها ـ أحياناً ـ وجهاً من وجوه الشفقة على الحالة البشرية. ولكنها ـ دون غيرها ـ تمثل فى (الليالى) طوق النجاة، وتخفف من وطأة الإحساس بفداحة الاختيار ورعب المصير.

الحكمة قلب مثقلٌ، وروح مجهدة. ولكنها أيضا عقل متأمل وبصيرة نفّاذة. الحكمة هى المعنى الذى يعثر عليه إنسان (الليالى) فى شكل الوجود، فيضىء له الدرب، ويدفع عنه الالتباس.

هـ ـ البطولة: خطفة البصر

فى «حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، يدعو شركان فرسان الروم أن يبرزوا له

عشرة بعد عشرة، ومازال يعمل فيهم السيف حتى قتل منهم خمسين بطريقاً، فما كان منهم إلى أن حملوا عليه جميعاً حملة واحدة فحمل عليهم بقلب أقوى من الحجر إلى أن طحنهم طحن الدروس وسلب منهم العقول والنفوس ثم أنه قام بعد ذلك يمسح سيفه من دم القتلى وينشد هذه الأبيات:

وكم من فرقة فى الحرب جاءت
تركت كماتهم طعم السباع
سلوا عنى إن شئتم نزالى
جميع الخلق فى يوم القراع
تركت ليوثهم فى الحرب صرعى
على الرمضاء فى تلك البقاع

ولا تنفصل البطولة فى الليالى عن الأريحية والكرم؛ ففى «بعض حكايات تتعلق بالكرام»، يعطش «معن بن زائدة» الذى خرج فى غلمانه إلى الصيد والقنص فتقبل عليه ثلاث جوار بثلاث قرب من الماء فيستسقيهن فيسقينه، ثم لا يجد معه مايكافئهن به فيدفع لكل واحدة منهن عشرة سهام من كنانته نصولها من الذهب، فتقول الأولى:

يركب فى السهام نصول تبر
ويرمى للعدا كرماً وجودا
فللمرضى علاج من جراح
وأكفان لمن سكن اللحودا

وتقول الثانية:

ومحارب من فرط جود بنانه
عمت مكارمه الأحبة والعدا
صيغت نصول سهامه من عسجدٍ
كيلا تعوقه الحروب عن الندا

وتقول الثالثة:

ومن جوده يرمى العداة بأسهم
من الذهب الإبريز صيغت نصولها
لينفقها المجروح عند دوائه
ويشترى الأكفان منها قتيلها

فى الموقف البطولى تتفرَّد ذاتٌ شديدة التميز بفاعلية تأثيرها فى العالم. تصير هذه الذات - على نحو يتّسم بالمبالغة - إرادة تحريك ودفع، وعطاء ومنع، وبناءٍ وتدمير.

هذا المدُّ الكاسح لذات البطل يقابله جزركل ذات أخرى تعبر عن القيم الضدّ. كأن الذات الضدَّ تفسح مكانها لذات البطل التى ينصاع لها قدر الأشياء.

البطولة علاقة غير متكافئة بين ذات وسواها من الذوات؛ علاقة تكشف عن حقيقة التفوق المذهل الذى يتضمن - عادة - رمزية الخير. بمعنى آخر، فإن رمزية الخير تتجسد فى صورة بشرية هى صورة البطل لتشير عبره إلى إرادة اليوتوبيا.

ثمة حاجة ملحة إلى البطل بوصفه وعداً؛ أى بوصفه تحقيقاً لطموح نهار مقبل. وغالباً ما يكون هذا البطل مزيجاً من تعاطف النبى وشدة بأس المحارب. البطل شجاعة الوجود الذى ينطوى - دوماً - على نزوع العدالة.

تقدم لنا البطولة وعى اقتران الفضيلة بالقوة، وتعكس - فى صميمها - حلم مجاوزة الضرورة. البطولة تنتزع منا الدهشة والإعجاب لأنها تشير إلى مفارقة لافتة؛ فعلى حين يمثّل العالم انشغالا بصورة البطل الفريدة، فإن البطل يمثّل انشغالا بخلاص العالم.

البطولة تكشف عن معجزتها فى قلب الواقع العادى على نحو مفاجئ. وهى تشبه انفجاراً فى السحاب

يلمع على إثره ضوء البرق. إنها تخطف العيون، ولكنها تعد بالمطر أيضاً. لذلك لا ينفصل التوجس من بطشها عن الطمع فى سخائها.

لينفقها المجروح عند دوائه

ويشترى الأكفان منها قتيلها

البطولة لحظة اختيار حدّىّ. وبالتالى فهى، تميل إلى الشئ ونقيضه: القسوة والعطف، الانتقام والغفران، والتضحية والمجد. البطولة لا تعرف الحد الوسط. ولا يعدّ الاعتدال مظهراً من مظاهرها. البطولة هى التطرف. ومن خلال هذه الماهية تتسامى البطولة على السياق اليومى للممارسات الإنسانية. ولعلها تشبه الحكمة قليلاً أو كثيراً من هذه الناحية. البطولة هى حكمة الاختلاف عن المجموع البشرى.

و- التعلل والشكوى: حرباء الأيام

الذل بعد العزة، والفقر بعد الغنى، والفراق بعد الاجتماع، بعض من مظاهر الوجود الإنسانى الذى يعتوره التحول والتغير. الوجود الإنسانى فى امتداده وجود يعانى من سقطة تراجيدية تفضى به إلى النكوص.

ترتعد فرائص الإنسان خوفاً من السقوط فى هاوية الفراغ واليأس، ويرتجف قلبه أمام تلون الأيام. إنه يمقت التبدُّل، ويحنُّ إلى الديمومة.

على لوح مكتوبٌ فيه باليونانية يقرأ الأمير موسى بن نصير فى إحدى حكايات (الليالى):

كم معشر فى قبابها نزلوا

على قديم الزمان وارتحلوا

فانظر إلى ما بغيرهم صنعت

حوادث الدهر إذ بهم نزلوا

وفى «حكاية مدينة النحاس»، يقرأ الأمير موسى وصاحبه الشيخ عبد الصمد على لوح من الرخام الأبيض:

أين الذين بنوا لذاك وشيدوا

غرفا بها لم يحكها بنيانُ

جمعوا العساكر والجيوش مخافةً

من ذل تقدير الإله فهانوا

أين الأكاسرة المناع حصونهم

تركوا البلاد كأنهم ما كانوا

وفى «حكاية حسن الصائغ البصرى»، يتذكر حسن زوجه التى حالت بينه وبينها الأيام فينشد هذين البيتين:

أرى آثارهم فأذوب شوقاً

وأسكب فى مواطنهم دموعى

وأسأل من بفرقتهم بلانى

يمن علىَّ منهم بالرجوع

وفى «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان»، ينفطر قلب الخازندار لكلام «الأمجد» و«الأسعد» قبل نفاذ السيف فى عنقيهما فينشد بلسان حالهما:

إن الليالى والأيام قد طبعت

على الخداع وفيها المكر والحيلُ

سراب كل يباب عندها شنب

وهول كل ظلالٍ عندها كحلُ

ذنبى إلى الدهر فليكره سجيته

ذنب الحسام إذا ما أحجم البطلُ

إن «طوارق الحدثان»، كما تقول لنا «الليالى» تنشب أظفارها فى قلب الإنسان وتسلبه راحة المنام والهجوع.

الشكوى والتعلل يستحلبان الذكرى، والكآبة. وربما نلاحظ أن تغير الحال - فى (الليالى) - يرتبط دوماً بعنصر آخر هو النأى عن الموطن الأصلى للأنا. هذا النأى يضفى طابعاً من الشجن والأسى على نشاط الروح، «فكلما بعدنا عن مسقط رأسنا،كلما عانينا من عذاب روائحه» (٦).

تقدم لنا شكوى الزمان حقيقة التغير والسقوط المفاجئين؛ الطعنة المباغتة التى لاننتظرها ولا نحسب لها حساباً. الوعى بغدر الحياة وانزلاقها من صورة إلى أخرى هو الوعى الذى يلد تعاسة الإنسان فى حكايات (الليالى). كأن الوقت حرباء تستقبل الشمس، وتدور معها كيف دارت، وتتلون ألوانا، فيما يقف الإنسان فى مكانه مشمولاً بالضوء والدفء تارةً، ومشمولاً بالعتمة والبرد تارةً أخرى.

لا تشكل الحسرة على الماضى كراهية الإنسان للتحول والتغير فحسب. بل إن التوجس والخوف من المستقبل المجهول أيضاً يشكلان إلى جانب حسرة الماضى تلك الكراهية العنيفة.

ينشد الخازندار فى حكاية «قمر الزمان بن الملك شهرمان»:

دار متى ما أضحكت فى يومها
أبكت غداً تباً لها من دار
غاراتها لاتنقضى وأسيرها
لايفتدى بجلائل الأخطار

وفى « حكاية علاء الدين أبى الشامات»، لاتنفصل حسرة الماضى عن خشية المصير، فيقول شاه بندر التجار للرجل:

«رحم الله من قال»:

شبابى فى الثرى قد ضاع منى
وها أنا منحنٍ بحشاً عليه

ويقول الخليفة لعلاء الدين: «لله درمن قال»:

كل ابن انثى وإن طالت سلامته
يوماً على آلة حدباء محمولُ
وكيف يلهو بعيش أويلذُّ به
من التراب على خديه مجعولُ

يتساءل برديائيف: أين يكمن أصل الشر فى الزمان ومايواكبه من حنين؟ ثم يجيب : إنه يكمن فى هذه الحقيقة: وهى أن الإنسان يجد من المحال أن يجرب الحاضر بوصفه كلا كاملاً ساراً. وبوصفه جزءاً من الأبدية، أو أن ينتزع نفسه من الجزع الذى يثيرة الماضى والمستقبل (٧) (فى ليلة ٤٧):

وسالمتك الليالى فاغتررت بها
وعند صفو الليالى يحدث الكدرُ

إن الزمان - كما يقول برديائيف - أبدية ممزقة تتصف أجزاؤها جميعاً، وهى الحاضر والماضى والمستقبل، بأنها دائمة الإفلات. هذه الحقيقة المرعبة هى ماتجعل الإنسان قلقا ومؤرقاً. إنه يشهد وجوده فى حال تفككه، بينما يعجز عن استجماعه فى وحدة واحدة. وهكذا يعيش متأرجحاً بين كآبة الحنين وهاجس الخوف من آتٍ مغلّفٍ بالغموض.

٥ - التضمين، والتكرار، والتحوُّر:

التضمين - كما عرّفه القدماء - إدراج كلام الغير فى أثناء الكلام لقصد تأكيد لمعنى أو ترتيبّ النظم. وتتداخل مع معنى التضمين عدة معان أخرى كالاستشهاد والاستدعاء والاسترفاد والاستعانة والإيداع والاجتلاب.

تدور أشعار (الليالى) فى فلك التضمين، وتهدف من ذلك إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية داخل سياق

جديد هو سياق الخيال الجمعى. كما ترافق ظاهرة التضمين ظاهرتان لاتقلان أهمية عنها هما: التكرار، والتحوُّر.

يهدف التكرار ـ فيما أرى ـ إلى تأكيد الحقائق الواحدة التى تثيرها المناسبات المختلفة، وتفضى إليها الوقائع والأحداث المتباينة. ويهدف التحوُّر ـ فيما أرى كذلك ـ إلى خلق مناخ من الترادف اللفظى والدلالى الذى تدل فيه الفروق الدقيقة على اختلاف زاوية النظر إلى الأشياء، كما يهدف هذا التحوُّر ـ فى الوقت نفسه ـ إلى تعديد مستويات اللياقة فى التعبير.

أ ـ تجليات التضمين:

فى مناظرة طريفة بين أحد الرجال الذين يفضلون الغلمان على النساء وامرأة واعظة من أهل بغداد يقال لها سيدة المشايخ، يحتج الرجل بما ينسبه إلى أبى تمام الشاعر:

قال الوشاة بدا فى الخد عارضه

فقلت لاتكثروا ماذاك عائبه

بيد أن المرأة الواعظة تفند دعوى الرجل على مهل وتسترسل فى ذلك وتحتج ببيت لأبى نواس عن «ممشوقة القصر» «الغلامية».

وكان خيال بعض الناس من العامة والمتأدبين فى ذلك العصر يذهب بعيداً، حين يطوف بالجنة التى وعد الله بها عباده، فيرى الولدان المخلدين هدفاً للمضاجعة لا للخدمة، ثم يعدُّ متعة الآخرة مقياسا تقاس إليه متع الدنيا فيسرف فى تصوُّر بهاء الغلمان المُرد على هذا النحو أو ذاك. وترد المرأة الواعظة رداً بليغا على هذا الادعاء. ولكنْ ذلك لاينفى أن المزاج الجنسى العربى ـ فى بعد من أبعاده ـ كان منعطفاً نحو «جمال الذكورة» خاصةً فى العصور المتقدمة على العصر الأول للإسلام. وتصلح (الليالى) نفسها فى ماحفلت به من غزل ووصف للدلالة على ذلك. وسواء كان بعض شعراء العصور الإسلامية يميلون فى حياتهم الشخصية إلى الشذوذ أم لم يكونوا، فإن حقلاً واسعا من حقول الشعر العربى دار حول موضوع «التغزل بالغلمان» كما رأينا فى أبيات أبى تمام، وكما يمكن أن نرى كذلك فى بعض شعر ابن المعتز والصنوبرى والحسين بن الضحاك والصاحب وغيرهم.

يعمل التضمين هنا، إذن، على الموازاة بين تعارضات النزوع النفسى أو تعارضات الذائقة الغريزية، والتجاور بينها؛ أى أنه يعمل على إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية ـ بما تنمُّ عنه من مضمونات متباينة ـ على نحوٍ يضمن تصالحها مع نفسها.

إن (الليالى) تزخر بمناخ شتى من المفهومات والتصورات التى يناقض بعضها بعضاً، لكنها جميعاً تعيش فى ألفة وانسجام دون أن ينفى واحد منها الآخر أو ينتصر عليه. هل يعكس ذلك استاتيكية الوعى أم يعكس ثراء تنويعاته، أم تراه يعكس كليهما؟ وهل ينمُّ ذلك عن اتساع صدر النموذج الحضارى وتسامحه أم ينمُّ عن تعرضه ـ بفعل تناقضاته الكثيرة ـ للتهرؤ والذبول؟ يعمل التضمين أيضاً على تعاقب التوافقات واحتشادها كما يعمل على التأليف بين التعارضات. وهو من هذه الناحية يهدف إلى إنماء التراكمات التى تحتوى مضموناً واحداً وإذكائها، أى أنه يسعى إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية ـ فى هذه المرة ـ على نحو يضمن تواترها، ويؤكد استعادتها لذاتها بشكل متكرر.

فى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، تأخذ الجارية العود فتصلح أوتاره وتضربه ضرباً يذيب الحديد ويفطن البليد ثم تنشد أمام الخليفة هذه الأبيات:

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب دنيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا
شوقاً إليكم ولاجفت مآقينا

غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نغص فقال الدهر آمينا

ما الخوف أن تقتلونا فى منازلكم
وإنما خوفنا أن تأثموا فينا

ويتجاوب صوتُ ابن زيدون القرطبى صاحب «ولادة» مع صوت ذى الرمة «غيلان بن عقبة» صاحب «مية» فى الحكاية نفسها:

وعينان قال الله كونا فكانتا
فعولان بالألباب ماتفعل الخمرُ

فياحبها زدنى جوى كل ليلة
وياسلوة الأيام موعدك الحشرُ

ثم تلحق بهذين الصوتين أصواتٌ أخرى فى الحكاية تؤكد المعنى نفسه، وتروجه، وترجّع أصداءه:

قفوا زودونى نظرة قبل فراقكم
أعلل قلباً كاد بالبين يتلفُ

أو:

لئن غبتموا عنى فإن محلكم
لفى مهجتى بين الجوانح والحشا

أو:

خيالك فى التباعد والتدانى
وذكرك لا يفارقه لسانى

هكذا يتأصّلُ موضوعُ «الحب المعذّب بقدر الفراق» ويمدُّ جذوره فى تربة الوجدان الاجتماعى دون هوادة، عاثرا على مهاده العريض فى ذاكرة الثقافة التى تتجدد عبر حضورها الدائب فى الزمن. قد لا ينفى ذلك طبيعة السياق. ولكن السياق ـ هنا ـ فردى فى الأساس. التاريخ دورة تعيد نفسها. ومن ثَمّ، فإن سياقاته تظل محكومة بهذه الحركة الدائرية التى تؤيد إيقاع الخطاب الكلى عن الحب أو الرغبة أو المعرفة أو الموت. إن (الليالى) قد ظلت فضاءً مرناً يقبل الإضافة والتراكم والتجديد والصقل عبر عصور متتالية. وظلت ذاكرة الثقافة ـ بدورها ـ ترفد هذا الفضاء وتمده بمكوناتها السابقة واللاحقة.

لكن هذه الحيوية المتجددة لم تنل أبداً من تشكل الرؤى المضمونية المختلفة على نحوٍ يؤكد التواصل والامتداد فى دلالاتها الكلية.

هل يعكس ذلك طبيعة ثابتة للرؤية لاتنال منها المتغيرات، أم يعكس ولعاً بالحفاظ على مرجعية الشعور والإبقاء عليها مصدراً له قدرة دائمة على انتظام التجارب وتفسيرها؟ وهل يفصح ذلك عن رغبة عنيدة فى تنميط العالم والوجود الزمنى فلا يستطيعان الرواغ أو الإفلات من وعينا، أم يفصح عن اكتشاف مزيد من التفصيلات الصغيرة فى الموضوع ذاته كلما أعدنا النظر إليه من موقع الذات التى تكابده ؟ يشى التضمين، عموماً، فى حكايات (الليالى)، باستقصاء الاستجابات الانفعالية المتعددة لموقف واحد يمثل «مولّدا» أو «مثيراً»، واستيعابها على نحو يغرينا بالكشف عن مجموعة الاحتمالات الممكنة التى يفضى إليها موضوع تجربة ما. التضمين، إذن، تماثل موضوعى يكشف عن تعقد الحالة الإنسانية، وتراكبها، وتشعُّب خيوطها. إنه تماثل مترعٌ باللاتماثل. وهذه هى المفارقة التى يسوقها إلينا.

ب ـ التكرار بين تعدد المناسبة ووحدة التداعى:

لأن الليل طويل، والحافظة لاتخون، فإن الاستطراد

والإشباع والاتساع والتسبيغ هى الخصائص التى تميز الحكى فى (الليالى)، وتمنحه مظهره المسرف فى الإحاطة والتفصيل.

لعل ظاهرة التكرار فى أشعار (الليالى) معادلٌ نوعىٌ لذلك الإيغال السردى. ويبدو أن فن التعبير الشعبى يكْلف بلوك الإيقاعات والمعانى مثلما يكلف بمط الأشكال وتوليدها ولايستثنى من ذلك إلا المثل الشعبى بقدرته على الإيجاز والتكثيف. ولكن المثل الشعبى قد وجد أيضاً لكى يلاك ويستعاد فى كل الأحيان.

فى «حكاية الصياد مع العفريت» ينشد الصياد قائلا:

ياخائضاً فى ظلام الليل والهلكة
أقصر عناك فليس الرزق بالحركة

وفى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، يقف صياد اسمه «كريم» تحت شبابيك قصر الخليفة ويلقى شبكته فى الدجلة منشداً:

ياراكب البحر فى الأهوال والهلكة
أقصر عناك فليس الرزق بالحركة
أما ترى البحر والصياد منتصبٌ
فى ليله ونجوم الليل محتبكةْ
قد مدَّ أطنابه والموج يلطمه
وعينه لم تزل فى كلل الشبكةْ
...إلخ.

فى الحكاية نفسها، يتناول الشيخ إبراهيم قدحاً من الخمر ويقول للمرأة: ياسيدة الملاح الشرب بلا طرب غير فلاح، ألم تسمعى قول الشاعر:

أدرها بالكبير وبالصغير
وخذها من يد القمر المنير
ولا تشرب بلا طرب فإنى
رأيت الخيل تشرب بالصفير

وفى «حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، يقول نور الدين لأولاد التجار: ياجماعة والله أنتم ملاح وكلامكم مليح ومكانكم مليح إلا أنه يحتاج إلى سماع طيب فإن الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده كما قال فيه الشاعر هذين البيتين:

أدرها بالكبير والصغير
وخذها من يد القمر المنير
ولاتشرب بلا طرب فإنى
رأيت الخيل تشرب بالصفير

وينِدُّ التكرار فى أشعار (الليالى) عن الحصر ولكن هذه الأمثلة تقول لنا إن الوقائع والمناسبات المختلفة قد تستدعى فكرةً واحدةً، وقد تحيل إلى مقولةٍ بعينها.

قد تكون الواقعة أساسية فى الحكاية كما فى «حكاية الصياد مع العفريت» أو عارضةً فيها كما فى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، وقد تمثِّل تحويلا لمجرى الرؤية كما هو حال الخليفة مع الشيخ إبراهيم، أو تمثِّل مجرد دفع للأحداث كما هو حال نور الدين مع جماعة أولاد التجار، وقد تشير إلى فعل متحقق كما نرى فى علاقة الشاب والصبية الشهوانية، أو تشير إلى نزوع كامن كما نرى فى علاقة الصائغ والجارية التى تغتسل، ولكن الواقعة ـ فى كل الأحوال ـ تثير حقيقة واحدة (اختلاف الأرزاق، تأثير السماع على الجوارح، غلبة شهوة الجنس على الإنسان) لم تكن لتثير غيرها. الحقائق الواحدة، إذن تتشكل فى سياقات مختلفة، وتخلق لوجودها مناسبات متباينة، وتقترح ارتباطات شديدة التنوع. وذلك بغضّ النظر عن الدور الذى تلعبه الأفعال والأحداث فى توجيه الصراع الإنسانى أو صياغة نتيجة التفاعل الاجتماعى بين الأفراد بعضهم والبعض الآخر.

التكرار توثيق لتداعيات تنبثق من ينابيع مختلفة، ولكنها تصب فى مصب واحد. التكرار كشفٌ عن أصالة فكرة التماثل فى الوعى الإنسانى. التكرار بلاغة تشفٌ عن حساسية المقارنة لأنها تمحو المسافة بين الاختلافات الشكلية التى تخفى فى قرارها المعنى نفسه.

جـ ـ مغزى التحوُّر:

لماذا يختار الشاعر فى (الليالى) بين «الخوض فى الظلام» و «ركوب البحر» مادام يفعل كليهما؟ لأنه يريد أن يعرض مستويين مختلفين من مستويات التجربة نفسها. لماذا يختار بين «الليل» و «الأهوال» مادام كلاهما مصدراً لعنائه؟ لأنه يفتح عناءه على السكون والعَنَا مرةً، وعلى الحركة الهادرة والتقلب الخطر مرةً ثانية. ثم لماذا يستبدل دالا جنسيا بدال آخر؟ ألأن الترادف يمنحه لذة التسمية أم لأن نظرته فى كل مرة تصبغ إحساسه بما يجعل للصوت لوناً نفسياً يفضح درجة الشبق؟ ألا نلحظ أن الفعل المتحقق فى غنىً عن فرط التبذل الإشارى، وذلك على النقيض من النزوع الكامن الذى يصبو الي الفعل دون أن يدركه، فإذا به يعوِّض هذا التعطيل بغلْمه اللفظ؟ ألا نلحظ ـ أيضاً ـ أن تعديد مستويات اللياقة فى التعبير يرمى إلى انداياح اللهجة الاجتماعية فى اللغة؟ ألا يدلنا ذلك على أن أشعار (الليالى) ـ بوصفها أدباً شعبياً ـ تحاول أن تنزع الشعر من مفهوم «الكلام المضاء بخطاب وحيد» وفقاً لتعريف باختين؟

ينبغى أن نتساءل كذلك: لماذا يصرُّ الشعر فى (الليالى) على الجمع بين الصواب الإيقاعى والخطأ الإيقاعى فى البيت نفسه؟ لماذا يحذف حرفاً له ضرورة ما، ويضيف حرفاً لاضرورة له؟ ولماذا يمسخ بيتاً شعرياً معروفاً من التراث بأن يرفع الكلمة المناسبة ويضع الكلمة غير المناسبة أو يحذف الشطر الملائم ويحلُّ محله شطراً متهافتاً؟

نقرأ على سبيل المثال:

الأصل	كما ورد فى الليالى
ـ ياقوم أذنى لبعض الحى عاشقة	ـ أذنى لقد سبقت فى عشقه بصرى
والأذن تعشق قبل العين أحيانا	والأذن تعشق قبل العين أحيانا
	ـ عشقته عندما أوصافه ذكرت
	والأذن تعشق قبل العين أحيانا
ـ أدرها بالكبير وبالصغير	ـ أدرها بالكبير والصغير
	ـ أدرها بالكبير وبالصغير
ـ أضحى التنائى بديلاً من تدانينا	أضحى التنائى بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا	وناب عن طيب دنيانا تجافينا
ـ وما هو إلا أن أراها فجاءة	ـ فما هو إلا أن أراها فجأةً
فأبهت حتى لا أكاد أجيبُ	فأبهت حتى لا أكاد أجيبُ
ـ مطمومة الشعر غلامية	ـ مشقوقة القصر غلامية
ـ تصلح للوطى والزانى	تصلح للوطى والزانى
ـ كأن مشيتها من بيت جارتها	كأن مشيتها فى بيت جارتها
مر السحابة لاريث ولا عجلُ	مشى السمينة لاعيب ولا مللُ
ـ من يفعل الخير لا يعدم جوازيه	ـ من يصنع الخير بين الورى يجزيه
لايذهب العرف بين الله والناس	لا يذهب الخير بين الله والناس

أغلب الظن أن القاص الشعبى، والجامع، والمدون جميعاً، يتجاوزون عن قصد، ويتساهلون عن عمد. والدليل على ذلك أن التحور لايخطئ الإيقاع الصحيح والصورة المحكمة فى بعض الأحيان.

نقرأمثلاً:

قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم
مالذة العيش إلا للمجانينِ

وهو تحويرٌ لبيت ابن الملوّح:

قالت جننت على رأسى، فقلت لها
الحب أعظم مما بالمجانينِ

كما نقرأ:

إن النســـاء شيـــاطين خلقن لنا

نعـوذ بالله من كـيـد الشـيـاطينِ

وهو تحوير للبيت المعروف:

إن النســـاء رياحين خلقن لنا

وكلنا يشـتـهى شمّ الرياحينِ

ثمة بعض من الشعر الذى يتميز بالجزالة أو الرصانة اللغوية يبقى - أيضا - على ماهو عليه دون تدخل فيه أو إسقاط منه. هل نعلل ذلك بتعدُّد واضعى الكتاب، وبقصور ثقافة البعض منهم ، أم أن للأمر وجهاًآخر غير الوجه السابق أو إضافةً إليه؟ أحسب أن ثم دافعاً داخلياً يفضى إلى الركاكة التى تمثّل ظاهرةً مهيمنة فى أشعار (الليالى)؛ فالقاصّ والجامع والمدوّن يقصدون إلى التجاوز والتساهل، بل ربما إلى التشويه أحياناً، بدافع من الاحتجاج على نظام البلاغة الرسمى الذى يعكس - فى بعد من أبعاده - بنية الوعى الاجتماعى. لعلهم يسخرون من سلطة النخبة بسخريتهم من سلطة النص، ولعلهم يعبثون قليلاً بالتقاليد الثابتة من خلال عبثهم بذاكرة الثقافة، ولكنهم لايرمون - فى الحقيقة - إلى تقويض الصرح أو هزّ دعائم البنيان هزاً عنيفا ينال من صموده أوبقائه. إنهم يلقون حجراً فى المياه الراكدة، ويشبهون فى شغبهم الريح التى تلاعب الأغصان. وماهيمنة السذاجة والهشاشة على عنصر الإنشاء اللغوى عموماً - يستوى فى ذلك الشعر والنثر - إلا تقديمٌ للمعنى على الشكل، وانتصار للرؤية والرؤيا على الأداة، وإبراز لأهمية الرسالة على حساب اللغة، أو لأهمية الوضوح على حساب الدقة. وإذا نجح القاص الشعبى فى الوصول إلى سواد الناس فلابد أنه قد نجح - كذلك - فى الوصول إلى صفوتهم. وإذا استطاع أن يسحر بخياله الفريد خاصة السامعين والقارئين فلابد أنه قد استطاع أن يسحر من هم دونهم من أوساط الناس وعامتهم. ومادام الأمر كذلك، فإن القاص الشعبى، ومثله الجامع والمدوّن، لايجد حرجاً فى أن يحذف لفظاً مستقيماً ويضيف لفظاً أعرج إذا خلص هذا الأخير إلى ماينطوى عليه من قصد، كما أنه لايلقى من نفسه لوماً إذا أهمل حرفاً أو كسر ميزان بيت من الشعر حيثما لا يفضى الإهمال أو الكسر إلى إخلال بالمضمون. بل إنه يرى كلمة «دنيانا» أكثر اتساعاً لقصده من كلمة «لقيانا»، ويلتقى فى كلمة «السمينة» مالا يلتقيه فى كلمة «السحابة» من حسية ومباشرة وتجسيد.

وهو - بعد ذلك كله - يرى فى تحور الكلمات والمعانى براءته الخاصة، ويفرح بقدرته الساذجة على اللعب والمناورة دون أن يدّعى لنفسه شيئاً خاصا أو يبارك جرأته على إزعاج البيان.

الهوامش:

١ - Northrop frye, Anatomy of Criticism, Four Essays, Princeton University Press, New Jerse, 1973, P109, 105.

٢ - Antony Easthope, Poetry as Discourse, Methuen, USA, 1983, P8.

٣ - أبو منصور الثعالبى، من غاب عنه المطرب، تحقيق النبوى عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجى، القاهرة ، ١٩٨٤، ص ١٣٤ . وقد وجدت هذا البيت نفسه مذكوراً فى إحدى حكايات الليالى.

٤ - السابق نفسه، ص ١٣٩ .

٥ - جان دوفينيو، تكون الأهواء فى الحياة الاجتماعية، ترجمة: منصور القاضى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧.

٦ - غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢٣.

٧ - نيقولاى برديائيف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٥ وماقبلها.

ألف ليلة وليلة
ومشكلة الهوية
(دراسة تمهيدية)

أحمد مرسى *



«وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد».

الوزير دندان
من «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»

يستخدم مصطلح «الهوية» لترجمة المصطلح الإنجليزى Identity المشتق من الكلمة اللاتينية Idem التى تعنى «المماثل أو المشابه». وهذا المصطلح «هوية» مصطلح حديث فى الثقافة العربية؛ إذ استخدمت هذه الثقافة مصطلحا آخر هو الذات لتعنى به ـ إلى حد ما ـ ما يعنيه مصطلح الهوية. تذكر المعاجم العربيّة كلمة «الذات» بمعنى «الحال» كما فى «أصلح الله ذات بينهم» أى «حالهم» [1]، وكما فى قوله تعالى« فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم» أراد الحالة التى للبين. وقال أبو إسحق: معنى ذات بينكم، حقيقة وصلكم. وكذلك «اللهم أصلح ذات البين» أى: أصلح الحال التى بها يجتمع المسلمون، و «ذات الشىء» خاصته وحقيقته»، و«عرفه من ذات نفسه» كأنه يعنى: سريرته المضمرة. «إنه عليم بذات الصدور» معناه بحقيقة القلوب من المضمرات[2]. هكذا نرى أن «الذات» تعنى ـ أصلا ـ الحال والحقيقة ظاهرة وباطنة. ومن ثم ، فإن «ذاتى» تعنى حقيقتى، وحالتى. ولن ندخل هنا فى تتبع تاريخى لاستخدامات الكلمة يبعدنا عن قصدنا، خاصة أن الفلاسفة المسلمين والمتكلمين والصوفية قد استخدموا الكلمة أو المصطلح لتعنى معانى محددة لامجال لها فى

* أستاذ الأدب الشعبى، ورئيس قسم اللغة العربية ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

هذه الدراسة. ولقد استخدم بعض الباحثين مصطلحات من مثل «الذات الخاصّة» و «الذات العامة» و «الذات الفردية» و«الذات الجمعية»، وهم يعنون بـ «الذات»، فى هذه الاستخدامات، مايقابل «الهوية» فى استعمالات أخرى.

على أية حال، إننا نرى استخدام المصطلح بالمعنى الحديث لايبعد كثيراً عن الأصول القديمة سواء فى العربية أو اللاتينية، فنحن عندما نقول: إننا لابد من أن نتعرف ذاتنا، أو هويتنا، فإنما نعنى ـ فى المقام الأول ـ أننا نريد أن نعرف حقيقتنا وحالنا، وأن ندرك بالتالى من نحن، وأين موقعنا من حركة التاريخ، وطبيعة علاقتنا مع الآخرين. كما أننا عندما نتحدث عن ذات أو هوية جمعية، إنما نعنى تشابه أو تماثل مجموعة من الذوات أو الحقائق الفردية، أو عدد من السمات والخصائص المادية والمعنوية المشتركة. وبمعنى آخر، إنها تعنى أساليب تفكير، وأنماط سلوك متشابهة أو متماثلة وسائدة إلى حد كبير.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا التماثل أو التشابه لا يعنى المطابقة الكاملة بحال من الأحوال؛ ومن ثم فإن هذه الهوية الجمعية، أو الحقيقة الجمعية، أمر نسبىّ يقوم على تحقيقه شعب أو جماعة عن طريق التفاعل بين الأفراد بعضهم وبعض من ناحية، وبين الأفراد والعوامل التى تشكل حياتهم اجتماعيا وتاريخيا وثقافيا وبيئيا؛ تأثيرا فيها، وتأثرا بها، من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، لاتصبح هذه الهوية الجمعية أمراً موروثا، ناشئا عن جوهر لايتغير أو بنية عقلية، أو نفسية، ثابتة. إنها إذن حقيقة لاتحددها الغريزة، ولاتصوغها الفطرة، وهى أيضا حقيقة تشترك فى تكوينها مجموعة كبيرة من العوامل، تتبلور فى النهاية، كى تعطى ملامح عامة يصح أن نستخدمها فى التعميم إلى حد كبير.

وتصبح الهوية العامة أو الجمعية، بهذا المعنى، ماتحرص الجماعة على إظهاره على أنه ملامح ثابتة يتشابه فيها أعضاؤها ويتماثلون فى كثير من رؤاهم ومواقفهم، برغم أن الواقع قد يجعل أعضاء الجماعة تختلف مشاربهم وتتنوع اهتماماتهم وتتعدد رغباتهم، وهو ماقد يؤدى ـ إذا ما تعمقت هذه الاختلافات بعقول الأفراد ـ إلى أشكال عدة من الصدام بين ذات الفرد وذات الجماعة. ومهما يكن من أمر، فإن الأفراد الذين ينشأون فى وسط اجتماعى ثقافى واحد يكشفون ـ برغم الاختلافات الفردية ـ عن سمات واحدة متماثلة أو متشابهة.

وكلما زادت وحدة هذا الوسط، زاد تشابه هذه السمات؛ ذلك أن معاناة أوضاع وتجارب ومواقف متماثلة، تؤدى إلى إنتاج أو تكوين هوية متماثلة بين الأفراد والجماعات التى تتعرض لها. ولذلك، فعندما ترتفع درجة التماثل، كما نرى فى المجتمعات القبلية أو الزراعية الصغيرة، تصبح الوحدة بارزة أو التماثل متحققا إلى حد كبير.

إن هناك تصورات و مشاعر، فردية وجمعية، تستقر فى اللغة، وفى الفن والعادات والتقاليد والقيم.. إلخ؛ يمكن الرجوع إليها فى تحديد هوية الشعوب والأمم، ولكننا ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا ليس أمراً مطلقا، أو يرجع إلى تركيب عقلى متأصل فى طبيعة الجماعة أو الشعب أو الأمة، وأننا لكى نتعرف علاقة جماعة بجماعة أو أمة بأمة أخرى، فإن علينا أن ندرك الهوية التى تميز هذه الجماعة أو تلك الأمة، كما أننا يجب أن ندرك أيضا أن هذه الهوية تعنى، فيما تعنيه، مجتمعا يتفاعل باعتباره وحدة مع المجتمع الآخر، أو المجتمعات الأخرى، أى مع عالم مختلف عن عالمه، قربا أو بعداً.

وعلى ذلك، فإن عادات الشعوب وتقاليدها وقيمها، ليست مجرد ظاهرة عابرة لاتلبث أن تنتهى أو تزول؛ ولعل أقصى مايمكن أن نشير إليه فى هذا الصدد أنه يحدث تحول أو تغير سريع أو بطىء لهذه العادات والتقاليد، تبعا لطبيعة السمات التى تتكون أو تتشكل منها.

والذى لا شك فيه أن الهوية الجمعية أقل تأثراً بالمتغيرات التى تحدث للهوية الفردية؛ ذلك لأن الفرد يمثل أولا وأخيراً إرادة واحدة، ويعمل فى نطاق حياة واحدة، بينما تعبر الجماعة أو الشعب عن تفاعل مستمر بين مجموعة كبيرة من الإرادات الفردية والجمعية على السواء، ويتحرك الفرد نفسه داخل هذه الدائرة عن وعى أحيانا وعن غير وعى أحيانا أخرى، كي يصل فى النهاية إلى تحديد علاقته بالهوية العامة سلبا أو إيجابا.

وهذه الهوية الجمعية تنتج أساساً من عاملين: عامل داخلى يأتى من تقاليد الماضى وموروثاته، وعامل خارجى يعكس تفاعل المجتمع مع وضع خارجى، قد يكون جغرافيا أو اجتماعيا أو ثقافيا، أو اقتصاديا، أو عسكريا، مما يفرض نوعا من المواجهة التى لابد منها، تتمثل فى مجموعة من ردود الفعل التى تميّز هوية عن هوية أخرى.

وتمثل «حكاية عمر النعمان وحكاية ولديه شركان وضوء المكان» نموذجا للهوية الجمعية العربية الإسلامية فى صراعها مع ذاتها أولا وفى مواجهة الصراع مع الروم عامة، والغزوات الصليبية التى استغرقت مايزيد على قرنين من الزمان، كما توضح تأثير العامل الداخلى ـ أى تقاليد الماضى العربى وموروثاته ـ فى صياغة تلك الهوية:

«لقد كانت الحروب الصليبية حروباً عسكرية، ومواجهة حضارية طويلة بين الشرق العربى الإسلامى والغرب الكاثوليكى، وقد بدأت المواجهة فى وقت كانت الحضارة العربية الإسلامية فيه قد وصلت إلى أقصى مراحل نضجها وتطورها؛ ثم بدأت تخبو. كذلك كان العالم العربى يعانى من فوضى التشتت والتشرذم السياسى الذى كان سر نجاح الحملة الصليبية الأولى» (٣).

وهى الحملة التى سبقها ومهّد لها حروب بين المسلمين والمسلمين؛ مزقت الدولة إلى أشلاء ودويلات متنافسة متناحرة، فى الوقت الذى كانت فيه عوامل الفرقة والانقسام تنحسر فى أوروبا ليحل محلها دعوة إلى التجمع من أجل تحرير قبر المسيح باعتباره رمزاً للوحدة ونبذ الفرقة والانقسام.

هذه الحكاية الطويلة التى استغرقت مائة وخمس وعشرة ليلة من ليالى (ألف ليلة وليلة) تحكي فى جوهرها صراعا عسكريا، وتحمل بين أعطافها نزعة قومية دينية من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى اتجاهات أخرى، اجتماعية وثقافية، تلخص مظاهر «التفاعل الحضارى بين الشرق العربى الإسلامى، والغرب الأوروبى الكاثوليكى فى غمرة تصادمها العسكرى فى الحروب الصليبية» (٤).

كما تصور فى الوقت ذاته ـ بشكل فنى ذكى ـ هموم الإنسان العربى ورؤيته لما آل إليه حاله وتفسيره لما حل به، ورؤيته لهويته، وهذا هو مركز اهتمامنا.

تحكى الحكاية عن أن «أفريدون» ملك القسطنطينية أراد الاستعانة بالملك عمر النعمان لمحاربة «حردوب» ملك قيصرية بسبب ثلاث خرزات أرسلت إليه من أحد ملوك العرب فحجزها «حردوب» فى الطريق. ويرسل عمر النعمان ابنه «شركان» ومعه جيشه ووزيره «دندان» لنجدة «أفريدون». ويلتقى «شركان» فى دير من أديرة الشام «بأبريزة» ابنة حردوب، وهى من النساء الفوارس، فتخبره بعد صراع وقتال:

«مع شواهى أم حردوب والبطارقة، أن هذه حيلة من الملك أفريدون لأن عمر النعمان سبى صفية ابنته فقد أسرها حردوب ولم يعرفها فأرسلها مع جاريات أخريات إلى عمر النعمان هدية. وتريه الخرزات الثلاث دليلا على أن الحرب ليست من أجلها؛ فيعود شركان إلى بغداد وتلحق به أبريزة. ولكن شواهى، وهى عجوز ماكرة، تلعب أهم دور فى القصة، كانت قد عادت من عند حردوب وجاءت بجيش لمحاربة شركان، فإذا بها تجد جارية أبريزة عائدة من بغداد فتخبرها بأمر أبريزة، وكيف اعتدى عليها عمر النعمان، وكيف ولدت فى الطريق واعتدى عليها العبد الغضبان وقتلها، وهذا ابنها من

عمر النعمان معها. وتقسم شواهى أن لابد من الانتقام من عمر النعمان؛ وتبدأ بإعداد الجوارى اللاتى ستوقع بهن عمر النعمان فى مكيدتها.

وكان شركان قد أحب أبريزة فحزن لما أصابها بسبب أبيه. وكانت صفية قد ولدت فى غيبته أخاً له وأختاً هما ضوء المكان ونزهة الزمان. ويرى شركان حب أبيه لأخويه فيغار ويريد مفارقة بغداد فيؤمره أبوه على دمشق. وفى دمشق يشترى جارية فإذا بها أخته نزهة الزمان كانت قد خرجت مع أخيها ضوء المكان للحج فمرض أخوها واضطرت إلى أن تخدم لتداويه، فقد كانا خرجا خلسة دون أمر أبيهما عمر النعمان لأنه منعهما. ويزوجها أخوها من حاجبه ويرسلها إلى بغداد. وفى طريق العودة إلى بغداد تلتقى وأخاها ضوء المكان الذى كان قد مر بأهوال مدة فراقها. ثم يلحق شركان بأخته. فإذا شواهى قد أنفذت حيلتها وقتلت عمر النعمان. ويجتمعون جميعاً ويخرجون لقتال أفريدون وحردوب ومن تبعهما.

وتتنكر شواهى فى زى الزاهد وتعمل معهم فى الجيش وتحتال عليهم بأن أوهمتهم أن فى الدير الذى أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها تماثيل هى آية فى الجمال. فيدخلون الدير وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر عن سجن الأخوين، فيحتالان ويتغلبان، وقد أعانهما سكر النصارى، ويصلان إلى القسطنطينية. وفى الحرب يقتل ضوء المكان أفريدون بعد أن جرح هذا الأخير شركان. وكانت شواهى لاتزال توهمهم، ولاتزال تخدعهم، وكانت ساهرة جنب شركان جريحاً فلما علمت بموت أفريدون قتلت شركان. ويراها الوزير دندان تفعل ذلك فيفضح أمرها، ويغلب ضوء المكان على أمره بعد قتل أخيه ويقيم حول القسطنطينية حزيناً فيسليه الوزير بقصص».

وهنا تدخل فى الليالى قصص تختلف باختلاف النسخ، ولكنها فى نسختنا قصة تاج الملوك ودنيا وقد أدمجت فيها قصة عزيز وعزيزة.

«وبعد أربع سنوات من حروب لا طائل تحتها يعود المسلمون إلى بغداد مصممين على العودة بعد سنتين. عاد ضوء المكان فإذا له ابن هو كان ما كان وإذا ابنة أخيه شركان من أخته نزهة الزمان واسمها قضى فكان قد كبرت وأحبها ابن عمها. ويموت ضوء المكان ويتجبر الحاجب ويتولى الملك باسم سلسان؛ فما يعلم بحب أبناء العم حتى يفرق بينهما؛ فيخرج كان ما كان هائماً على وجهه فى القفار. ويلتقى بصباح العربى العاشق مثله. ويصادف الفرس القانون فرس ملوك القسطنطينية وقد فاز به سلال خيل من جيش كهرداش العربى، الذى كان قد أخذه بدوره من جيش كانت فيه شواهى آتية لمصالحة ملك بغداد. ويدخل كان ما كان بغداد بعد ما علم أخبار الشقاق بين دندان، وزيره، وسلسان، مغتصب ملكه. فيصالح الحاجب سلسان ويهديه الفرس «القانون». ولكن حب أبناء العم يفرقهما من جديد. فيهيم كان ما كان على وجهه ويحارب كهرداش ويسرق الأسلاب إلى سلسان ليترضاه ثانية. فيرضى، ولكنه فى الوقت نفسه يغرى جنده بقتل كان ما كان أثناء الصيد، فيقتلهم كان ماكان ويثور أهلوهم على سلسان ويأسرونه. ولكن كان ما كان يعود ثانية ليترضاه ويفك أسره من أجل حبيبته. ولكن سلسان يريد قتل كان ما كان

مرة ثالثة. فيغرى، بمعونة زوجه نزهة الزمان، باكون العجوز لتحتال عليه بقصة تقصها عليه لينام. ولكن قضى فكان وأم كان ما كان تتعاونان على إنقاذه ويخرج من بغداد. ولأمر لا يفسره القاص بأكثر من قوله «ولأمور اقتضت ذلك» تخرج نزهة الزمان ويجتمعون من جديد لقتال النصارى ويلتقون برومزان فإذا هو ابن أبريزة من عمر النعمان وأخو ضوء المكان ونزهة الزمان ويتعارف الأقرباء وتعين الخرزات الثلاث على إبراز قرابتهم أو تأكيدها وتبدأ مسألة حل العقد المعلقة التى تحل عادة فى آخر كل قصة فى الليالى. فيلقى كل من ضرَّ أحداً من أفراد الأسرة جزاءه وكانت أهمهم شواهى. فيوهمها رومزان أنه انتصر على المسلمين فتأتيه بغداد فيأسرها ويصلبونها آخر الأمر على أبواب المدينة» (٥).

هذه المحاولة لتلخيص الحكاية تحافظ على عمودها الفقرى، وتقدم أهم جوانبها، لكنها بالطبع لاتغنى عن قراءة الحكاية كاملة، لما تحفل به من تفاصيل كثيرة، نعجز هنا عن تلخيصها، وإن كنا فى ثنايا تحليلاتنا سنورد بعضا منها.

إن مايهمنا فى الحقيقة فى هذه الدراسة هو محاولة تعرف الهوية العربية الخاصة التى عبرت عنها هذه الحكاية، وما آل إليه حالها فى مواجهة هويّة أخرى مناقضة ومعادية.

هذه المحاولة ستقتضى منا أن ننظر فى أمرين:

١ ـ كيف قدم راوى ـ أو رواة ـ الحكايات الشخصيات؟ ثم،

٢ ـ كيف قدم الأحداث المهمة التى التقت حولها ـ أو اصطدمت بسببها الشخصيات ؟!

أولا: الشخصيات:

١ـ عمر النعمان

ـ من الجبابرة الكبار.

ـ قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة.

ـ لايصطلى له بنار.

ـ لايجاريه أحد فى مضمار.

ـ إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار.

ـ ملك جميع البلاد، ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار.

ـ أطاعه جميع العباد ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد.

ـ دخل فى حكمه المشرق والمغرب ومابينهما...

ـ أذعنت لطاعته الناس، وجميع الجبابرة خضعت لهيبته، وقد عمهم الفضل والامتنان، وأشاع بينهم العدل والأمان.

ـ حملت إليه الهدايا من كل مكان.

ـ جُبى إليه خراج الأرض فى طولها والعرض.

ـ له أربع نساء.

ـ رزق بشركان من واحدة منهن.

ـ له ٣٦٠ سريّة على عدد أيام السنة القبطية، وهن من جميع الأجناس.

ـ له ١٢ قصرا على عدد شهور السنة، فى كل قصر ٣٠ مقصورة.

(٣٦٠ مقصورة بعدد السرايا) (ص٢٠٣)

٢ ـ شركان

ـ نشأ آفة من آفات الزمان.

ـ قهر الشجعان وأباد الأقران.

ـ حين بلغ مبلغ الرجال، وصار له من العمر ٢٠ سنة أطاع له جميع العباد، لما به من شدة البأس والعناد.

ـ اشتهر فى سائر الآفاق، فازداد قوة، طغى وتجبر وفتح الحصون والبلاد.

ـ أصابه الغم الشديد عندما علم بأن إحدى جوارى أبيه حامل.

ـ أضمر فى نفسه أنه إذا جاءت الجارية بولد قتله (٢٠٤).

ـ كان من عاداته أن ينام على ظهر جواده(٢٠٨).

ـ أسد الدين (٢٩٠).

ـ فارس الشجعان وشجاع الفرسان (٣١٨).

وهو على لسان أعدائه:

ـ مخرب البلاد وسيد الفرسان.

ـ من فتح القلاع وملك كل حصن منّاع.

ـ الأسود المشئوم.

ـ شرارة جمرة عسكر الإسلام (٢١٧).

٣ ـ ضوء المكان (وهو طفل)

ـ يشبه البدر.

ـ ذو جبين أزهر.

ـ وخد أحمر مورد (٢٠٤).

أما وهو مريض، فهو:

ـ لانبات بعارضيه.

ذو بهاء وجمال (٢٣٦).

٤ ـ نزهة الزمان (وهى طفلة)

ـ أبهى من القمر.

أما أثناء مرضها، فيراها البدوى المخادع:

ـ جميلة ذات قشف.

ـ قطعة مدنية ـ حضرية (٢٠٥).

وهى تسمى نتيجة ماحدث لها «غصة الزمان» (٢٤١).

وكما يراها التاجر الذى اشتراها من البدوى:

ـ أعجوبة الزمان ويتيمة العصر والأوان.

ـ لاتحتاج إلى زينة (٢٥٩ ـ ٢٦٠).

٥ ـ الوزير دندان

ـ شيخ كبير.

ـ مثله من تستشيره الملوك (٢٠٧).

٦ ـ صفية

ـ رومية.

ـ من أحسن الجوارى، وأجملهن وجها، وأصونهن عرضا.

ـ ذات جمال باهر، وعقل وافر.

ـ على صلاح، تحسن العبادة.

ـ بنت ملك القسطنطينية (٢٠٤).

ـ عذبة الألفاظ، دقيقة الفهم، ذات أدب ومعرفة (٢٢٨).

٧ ـ إبريزة

ـ كالبدر عند تمامه.

ـ ذات حاجب مزجوج، وجبين أبلج، وطرف أهدب، وصدغ معقرب

ـ كاملة فى الذات وفى الصفات.

ـ لها ساقان كالمرمر، فوقهما كثيب من البللور ناعم مربرب، وبطن يفوح المسك منه، كأنه مصفح بشقائق النعمان، وصدر فيه نهدان كفحلى رمّان.

ـ أردافها تتلاطم كالأمواج فى البحر الرجراج (٢٠٩).

ـ تتكلم بأحسن الكلام (٢٢٧).

ـ تقارع الفرسان وتصرعهم.

- قرأت الكتب وتعلمت الأدب من كلام العرب (٢١١).

٨ ـ شواهى ذات الدواهى

- عجوز تصارع كالرجال.
- تبدو وهى عارية كأنها عفريتة أو حية رقطاء.
- عندما وقعت ضرطت ضرطتين، عفرت إحداهما فى الأرض ودخنت الأخرى فى السماء (٢٠٩).
- العاهرة الشاطرة (٢٨٦).
- سيدة العجائز الماكرة، ومرجع الكهان فى الفتن الثائرة (٢٩٠).
- قرن خيار شنبر من شدة السواد (٣٠٠).
- كاهنة من الكهان (٢٩٦).
- الكاهنة (٣٠٤).
- عجوز النحس (٣٠٦)
- الشيطان المريد (٣١٢).
- ذات الأفك والبهتان (٣١٣).
- الثعلب المحتال للاغتيال (٣١٥).
- الداهية العظمى والطامة الكبرى (٣١٦).

٩ ـ أفريدون

- صاحب البلاد اليونانية المقيم بمملكة القسطنطينية (٢٠٥).
- فارس عظيم، يقاتل بأنواع القتال، ويرمى بالحجارة والنبال، ويضرب بالعمود الحديد، ولايخشى من البأس الشديد (٣١٩).

١٠ ـ لوقا بن شملوط

- مافى بلاد الروم أعظم منه ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطعن بالرمح.
- بشع المنظر كأن وجهه وجه حمار، وصورته صورة قرد، وطلعته طلعة الرقيب، وقربه أصعب من فراق الحبيب.
- له من الليل ظلمته ومن الأبخر نكهته، ومن القوس قامته (٢٩١).
- الذى حرق الأكباد، وفزعت من شره الأجناد من الترك والديلم والأكراد[٦].

إن هذه المجموعة من الشخصيات تصلح للوفاء بالغرض الذى نريده بتمثيلها نماذج متعددة من الشخصيات العربية وغير العربية، وربما كان من المهم أن نذكر هنا أن الحكاية لم تهتم بالآحاد العاديين من الناس، فالجارية «مرجانة» والعبد «الغضبان» أسودا اللون بالطبع، «والبدوى» لا اسم له، وكذلك «الوقاد» و«التاجر» ... إلخ. قد تضع الحكاية «مرجانة» فى موقف نعرف منه مدى إخلاصها لسيدتها وحبها لها، و«الغضبان» كى نرى مدى خسته ونذالته، و «البدوى» لنعرف كم هو جلف مخادع، وكذاب جشع، وهكذا. ولكنهم جميعا لايشاركون فى صنع شىء له قيمة أو ذى أثر فى الصراع الدائر فى الحكاية.. إنهم يكادون يكونون مجرد جسور لوصل حدث بحدث أو شخصية بأخرى.

على أية حال، إن هوية الفرد، أو هوية الجماعة، تعتمد فى تعريفها على هوية الآخر أو الآخرين، كما أنها تتحقق من خلال انعكاس هوية أخرى عليها.

ولكى تكتمل لنا جوانب الصورة التى نحاول أن نكونها لرؤية القاص ـ أو القصاص الذين رووا هذه الحكاية وغيرها من حكايات (ألف ليلة وليلة) لهويتهم وهويّة الآخرين، فإننا سنورد بعضا من مواقف هذه الشخصيات فى علاقات بعضها ببعض. فعمر النعمان منذ السطور الأولى للحكاية يبدو مولعاً بالنساء، لم نره يقود غزوة أو يخوض حربا. وإنما اكتفى القاص بوصفه بتلك الأوصاف التى تدل على فروسيته وقوته. ولكنه فى الوقت ذاته ركز تركيزا شديداً على غرامه بالنساء، فهو ما إن رأى «إبريزة» حتى «خبلت عقله، ثم إنه قربها إليه

وأدناها منه، وأفرد لها قصراً مختصا بها وبجواريها ورتب لهـا ولجـواريهـا الرواتب» (٢٢٧). ويذكـر القـاص فى موضع آخر : «وأمـا مـا كـان من أمره مع «أبريزة»، فإنه اشتغل بحبها، وصار ليلا ونهاراً مشغوفا، وفى كل ليلة يدخل إليها ويتحدث عندها، ويلوح لها بالكلام، فلم ترد له جوابا ... فلما رأى تمنعهـا منه اشتد به الغرام وزاد عليـه الوجـد والهـيـام .. (٢٢٨)، ونحن نعـرف بالطبع نتيجة هذا الغرام والهيام وما جرّه على أبطال القصة..

وفى مـوضـع آخـر يطلب عـمـر النعـمـان من ابنه «شركان» أن يرسل إليه ـ على عجل ـ بخراج الشام:

«لأنه جـاءنا من بلاد الروم عـجـوز من الصالحات وصحبتها خمس جوار نهد أبكار، وقد حازوا من العلم وفنون الحكمة ما يجب على الإنسان معرفته... فلما رأيتهن أحببتهن وقد اشتهيت أن يكنّ فى قصرى وملك يدى لأنه لا يوجـد لهن نظيـر عند سائر الملوك، فسألت العجوز عن ثمنهن فقالت لا أبيعهن إلا بخراج دمشق وأنا والله أرى خراج دمشق قليلا فى ثمنهن فإن الواحدة تساوى أكثر من هذا المبلغ... فعجل لنا بالخراج لأجل أن تسـافـر المرأة إلى بلادها، وأرسل لنا الجـارية لأجل أن تناظرهن .. » (٢٦٣).

هذا مـا كان من أمر« عمر النعـمان». أمـا مـا كـان من أمر «شركان»، فإنه «لما علم أن جارية أبيه حملت اغتم وعظم عليه ذلك، وقال قد جاءنى من ينازعنى فى المملكة، فأضمر فى نفسه أن هذه الجارية إن ولدت ولداً ذكراً قتله، وكتم ذلك فى نفسه» (٢٠٤):

«فلمـا سـمع «شركـان» أن له أخـا «يسـمى ضـوء المكان»... التـفـت إلى والده الملك النعمـان وقال له: يا والدى ألك ولد غيرى، فـقـال نعم... ثم أعلمـه أن اسـمـه «ضـوء المكان» ... فـصعب عليه ذلك ولكنه كـتم سرّه ... فقال له الملك : مالى أراك قد تغيرت أحـوالك لما سـمـعت هذا الخـبـر مع أنك صاحب المملكة من بعدى... فأطرق شركان برأسـه إلى الأرض واسـتـحى أن يكافح والده...».

ثم إنه يرى أن أباه طامع فى حبيبته إبريزة فيقول لها:

« وأخـشى عليك أن يتـزوجك، فـإنى رأيت منه عـلامة الطمع فى أن يتـزوج بك...» (٢٢٧). وبالطبع، فـإن مافعله «النعمان بابريزة» كان شيئا آخر مختلفا. كما أن شركان عندما علم بفقد أخيه وأخته « حزن على حزن أبيه، وفرح لفقد أخيه وأخته» (٢٦١).

وهو «شـركـان» الذى يصف القـاص لقـاءه مع «إبريزة» على هذا النحو:

«فنظر فـإذا هو بأكـثـر من عـشـرين جـارية كالأقـمار حول تلك الجارية [إبريزة بالطبع] وهى بينهن كـالبـدر بين الكواكب وعليـهـا ديباج ملوكى وفى وسطها زنار مرصع بأنواع الجواهر، وقد ضم خصرها وأبرز ردفها فصارا كأنهـمـا كثيب من بللور تحت قضيب من فـضـة ونهـداها كـفـحلى رمـان، فلمـا نظر شركان ذلك كاد عقله أن يطير من الفرح، ونسى عسكره ووزيره... » (٢١٣).

وفى مـوضع آخر.. يحكى: «فشرب فقالت له يامسلم انظر كيف أنت فى ألذ عيش ومسرّة، ولم تزل تشرب مـعه إلى أن غاب عن رشـده» (٢١٤) ... وفى مـوضع ثالث» :

«فلمـا فرغت من شعرها نظرت إلى شركان فوجدته قد غاب عن وجوده ولم يزل مطروحا بينهن ممدوداً سـاعـة ثم أفـاق وتذكـر الغناء فمال طربا، ثم إن الجارية [إبريزة] أقبلت هى وشـركـان على الشـراب، ولم يزالا فى لعب ولهـو إلى أن ولىّ النهـار بالرواح ونشـر الليل الجناح ..» (٢١٥).

وتتعدد هذه المشاهد التى يبدو فيها شركان ذاهلاً عن نفسه وعن جنده، يصل الليل بالنهار، بين الطرب واللهو والشراب، حتى يتنبه إلى وجوده الروم، فيحاولون الظفر به، لكنه يتصدى لهم، وينتصر عليهم، فيعلو قدره فى عينى «إبريزة» وتكتشف «أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (٢١٨).

هذه الفقرات الوصفية التى اقتطعناها من الحكاية توضح بعض ملامح صورة الجانب العربى المسلم كما صوره قاص عربى مسلم. وربما كان مما يكمل الصورة العامة أن نرى أيضا بعض ملامح الصورة على الجانب الآخر، الجانب الرومى الصليبى، ومن خلاله.

إن أهم الشخصيات فى ذلك الجانب العجوز «شواهى» التى لقبها القاص بـ «ذات الداوهى» إلى جانب عدد آخر من الأوصاف السلبية، التى يمكن تلخيصها فى صفتى الكره والحقد اللذين يدفعان إلى الثأر والانتقام. وبديهى أن هذا الكره لم يكن سببه ماحدث لإبريزة حفيدتها فحسب، ولكنه مرتبط أساساً بالصراع بين العرب والروم، وتزداد حدته، ويتحول إلى حقد مرير، ورغبة عارمة فى الانتقام والتدمير نتيجة مالحق أسرتها وقومها من إهانة عميقة، وإهدار لإنسانية حفيدتها. تحكى الحكاية... «ثم إن الملك «حردوب» دخل على أمه ذات الدواهى، وقال لها: أهكذا يفعل المسلمون بابنتى؟! ... ثم بكى بكاء شديداً . وتهدئ الأم من ثورة ابنها وغضبه، وتقسم قائلة: «لا أرجع عن الملك النعمان حتى أقتله وأقتل أولاده ولأعملن معه عملاً تعجز عنه الدهاة والأبطال، ويتحدث عنه المتحدثون فى جميع الأقطار» (٢٣٣).

وتبدأ «شواهى» فى الإعداد لمؤامرتها الكبرى لقتل عمر النعمان معتمدة على ملمح رئيسى فى شخصيته، وهو أنه «ممتحن بحب الجوارى». وتنجح بالطبع فى الوصول إلى غرضها عن هذا الطريق، وتترك رسالة بجوار جثته تحدد مسار الصراع بعد ذلك تقول فيها :

«وانتم لاتتهموا أحدا بقتله وما قتله إلا العاهرة الشاطرة التى اسمها ذات الدواهى... ولابد أن نغزوكم ونقتلكم ونأخذ منكم الديار فتهلكون عن آخركم ... » (٢٨٦).

وتنشب الحرب بين العرب والمسلمين والروم الصليبيين، وتميل الكفة بالطبع لصالح العرب المسلمين، ولكنهم لايحققون نصراً نهائيا، ويظل الأمر سجالاً بين الفريقين، مما يحتاج معه الأمر لتدخل «شواهى»، مشيرة عليهم بما يفعلون، وتمهيداً لتحقيق وعدها بالقضاء على أولاد النعمان. وتتمكن بالفعل من قتل شركان بعد نجاحها فى خداعه وخداع أخيه بتنكرها، وظهورها زاهداً ناسكا متعبداً، له كرامات وعلامات.

أما «إبريزة» التى أفاض القاص فى وصف جمالها وفقا لمعايير الجمال السائدة فى حكايات (الليالى)، فلم تكن تلك الحسناء التى تذهل الفرسان عن أنفسهم فحسب، بل كانت أيضا ـ كما صورت على لسان فرسان المسلمين ـ «فارسا إفرنجيا».. مقدما على غيره من فرسان الإفرنج «له شجاعة وطعنات نافذات»، غير أن كل من وقع فى يده من فرسان المسلمين يتغافل عنه ولايقتله (٢٢٣). وهى حين برزت للقتال، تبدو فارساً غريقا فى سلاحه، و «قماشه من ذهب، وهو راكب على جواد أشهب، لانبات بعارضيه.. ثم كرَّ الإفرنجى على المسلم وغالطه وطعنه بعقب الرمح فنكسه عن جواده وأخذه أسيراً»، وظل على هذا الحال حتى أسر من فرسان المسلمين عدداً كبيرا. وتبلغ ذروة تركيز القاص على فروسية «إبريزة» فى لقائها مع «شركان» الذى لم يكن ليستطيع التعرف عليها آنذاك، إذ «برز له [لها] شركان، وقلبه من الغيظ ملآن :

«وساق جواده حتى دنا من الإفرنجى فى الميدان، فكر عليه الإفرنجى كالأسد الغضبان وصدمه صدمة الفرسان، وأخذا فى الطعن والضرب، وسارا إلى حومة الميدان، كأنهما جبلان يصطدمان أو بحران يتلاطمان، ولم يزالا فى قتال وحرب ونزال من أول النهار، إلى أن أقبل الليل بالاعتكار ثم انفصل كل

منهـمـا عن صاحبه، وعاد إلى قومه... ولما أصبح الصباح خرج له الإفرنجي ونزل في وسط الميدان، وأقبل عليه شركان، ثم أخذا في القتال، وأوسعا في الحرب والمجال، وامتدت إليهما الأعناق، ولم يزالا في حرب وكفاح وطعن بالرماح، إلى أن ولى النهار وأقبل الليل بالاعتكار ثم افترقا ورجعا إلى قومهما، وصار كل منهما يحكي لأصحابه مالاقاه من صاحبه، ثم إن الافرنجي قال لأصحابه في غد يكون الانفصال وباتوا تلك الليلة إلى الصباح » (٢٢٤ ـ ٥٢٢).

وينتهي القتال بالطبع بأن يتعرف «شركان» على «إبريزة» التي جاءت في إثره لأنها كانت قد أحبته وعاهدته على اللحاق به، فتفرج هي عن الأسرى المسلمين الذين أسرتهم، وتصحب «شركان» إلى قصر أبيه. ويقع أبوه في حبها كما نعرف، ويراودها عن نفسها، ولكنها تمتنع عليه فيقوم بتخديرها والاعتداء عليها، وتهرب وقد حملت منه، ليقتلها العبد الغضبان، بعد امتناعها عليه، وبذلك تنتهي حياتها هذه النهاية المأساوية التي عدها القاص سبب كل المصائب والحروب وقتل عمر النعمان وشركان، وماحل بالمسلمين.

ولعله مما يلفت النظر حقيقة هذه الصورة التي رسمها القاص للقادة المسلمين والتي يبدون فيها غاية في السذاجة والبلاهة والضعف، والتنكر للعقل والمنطق، خاصة عندما يرتبط الأمر بالنساء أو المال أو الدين؛ على عكس صورتهم من حيث هم فرسان مقاتلون يصعب هزيمتهم أو النيل منهم !!

إنهم عندما يحبون يبكون ويغشى عليهم، ويذهلون عن وجودهم، وعندما يسمعون عن كنز لايفكرون إلا في كيفية الحصول عليه، فإذا عزف لهم على وتر الدين، لم يفكروا لحظة، ولم يتوقفوا ليتبينوا، وإنما مالوا إلى تصديق مايرون من مظاهر تشي بالتدين الكاذب، والزهد المبالغ فيه، مما لايمكن تصديقه أو قبوله عقلاً، وبكوا تعاطفا وشفقة ورحمة. وتصور الحكاية في الفقرة التالية لقاء «شركان»و «ضوء المكان» مع «شواهى» الزاهد العابد:

«فلما فرغت العجوز من شعرها تناثرت من عينيها المدامع وجبينها بالدهان كالضوء اللامع، فقام إليها شركان وقبل يدها وأحضر لها الطعام فامتنعت وقالت انى لم افطر من مدة خمسة عشر عاما فكيف افطر فى هذه الساعة وقد جاد على المولى بالخلاص من أسر الكفار، ودفع عنى ماهو أشق من عذاب النار؟ فاصبر الى الغروب، فلما جاء وقت العشاء أقبل شركان هو وضوء المكان وقدما اليها الأكل وقالا لها كل ايها الزاهد فقالت مـاهذا وهذا وقت الأكل وانما هذا وقت عبادة الملك الديان، ثم انتصبت فى المحراب تصلى الى ان ذهب الليل، ولم تزل على هذه الحالة ثلاثة أيام بلياليها وهى لاتقعد الا وقت التحية، فلما رآها ضوء المكان على تلك الحالة ملك قلبه حسن الأعتقاد فيها وقال شركان اضرب خيمة من الأديم لذلك العابد ووكل فراشا بخدمته وفى اليوم الرابع دعت بالطعام فقدموا لها من الألوان ماتشتهى الأنفس وتلذ الأعين فلم تأكل من ذلك كله إلارغيفا واحدا بملح ثم نوت الصوم ولما جاء الليل قامت الى الصلاة فقال شركان لضوء المكان اما هذا الرجل فقد زهد الدنيا غاية الزهد ولولا هذا الجهاد لكنت لازمته واعبد الله بخدمته حتى القاه وقد اشتهيت ان ادخل معه الخيمة واتحدث معه ساعة فقال له ضوء المكان وأنا كذلك ولكن نحن فى غد ذاهبون الى غزوة القسطنطينية ولم نجد لنا ساعة مثل هذه الساعة فقال الوزير دندان وأنا الآخر اشتهى ان ارى هذا الزاهد لعله يدعو لى بقضاء نحبى فى الجهاد ولقاء ربى فإنى زهدت الدنيا فلما جن عليهم الليل دخلوا

على تلك الكاهنة ذات الدواهي في خيمتها فرأوها قائمة تصلي فدنوا منها وصاروا يكون رحمة لها وهي لاتلتفت اليهم الى أن انتصف الليل فسلمت من صلاتها ثم اقبلت عليهم وحيتهم وقالت لهم لماذا جئتم؟ فقالوا لها أيها العابد أما سمعت بكاءنا حولك؟ فقالت ان الذى يقف بين يدى الله لايكون له وجود فى الكون حتى يسمع صوت أحد ويراه» (٣٠١).

إننا نعتقد أن هذه الاستشهادات كافية للوفاء بتقديم الشخصيات الرئيسية فى الحكاية وجانبا من الأحداث التى فرضت عليها اللقاء أو الصدام، وهو مايقودنا خطوة إلى الأمام فى مناقشة مشكلة الهوية.

إن هوية أية جماعة إنما تتضمن فيما تتضمن رموزها الخاصة، والطرق التى يتم بها الاستخدام الرمزى للعناصر الثقافية التى تميز هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات. فاللغة والدين والزى والطعام وغيرها من عناصر يمكن أن تعد رموزا، لأنها تكشف للآخرين من هو الفرد، وإلى أية جماعة ينتمى. وعلى ذلك، فإن استخدام عناصر ثقافية أصيلة لهوية ما من جانب آخرين لاينتمون لهذه الهوية، كفيل بأن يزيف على أصحاب الهوية الأصليين هويتهم، خاصة إذا كانت هذه العناصر، بالنسبة لأصحابها، مجرد شكل لما يكافئه مضمون حقيقى، وسلوك يصونها، ويقوم على تحقيقها. كما أن أصحاب الهوية ذاتهم، إذا لم يكونوا مدركين جوهر هويتهم ومايقتضيه من فعل، كانت هويتهم وبالاً عليهم. ولعل هذا يفسر لنا بعض الأحداث والرموز التى تحفل بها الحكاية التى بين أيدينا. إن «شواهى ذات الدواهى» استطاعت أن تلعب الدور الذى رسمه القاص من خلال إدراكها عناصر ثقافية أصيلة تميز هوية الجماعة المعادية، ومن خلال عناصر أخرى ثانوية، لا تميّز هوية هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات، رأت أنها كلها وثيقة الصلة بالآخر الذى تعاديه على مستوى الفرد، والآخرين الأعداء على مستوى الجماعة. وبرغم أن القاص أشبعها تشويها يكاد يخرجها عن الصورة الإنسانية لامرأة، مهما بلغ من قبحها، إلا أنه جعلها قد «قرأت كتب الإسلام، وسافرت إلى بيت الله الحرام؛ كل ذلك لتطلع على الأديان، وتعرف آيات القرآن ، ومكثت فى بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين، فهى آفة من الآفات..» (٢٩٦).

لقد أدركت «شواهى» أن اختراق هوية الآخر الذى تعاديه يقتضى اكتساب هذه العناصر الثقافية ـ ومن ثم السلوكية ـ الأساسية لدى هذا الآخر/ العدو. ومن هنا، كان لابد من أن تكتسب أهم رمزين ثقافيين يميزان هوية الآخر، ونعنى بهما اللغة والدين، كما أدركت أن الدين لم يعد سلوكا وعملا وإنما أصبح مجموعة من المظاهر الشكلية التى تركز على الصورة الخارجية والإيحاء بالتدين واتخاذ الهيئة الدالة على ذلك، والرموز التى تتفق مع هذه الهيئة، وماتقتضيه من زىّ، وسمت، وسلوك لايشذ عنها، وييسر السبيل إلى الإقناع بها، طالما أن الأمر لايستلزم فعلاً حقيقيا.

لقد أصبح التدين نوعا من الشعوذة، وإيمانا بالخرافة، وإلغاء للعقل، وتعلقا بالخوارق المزيفة التى إن صدّق بها العامة من الناس، فلا ينبغى أن يقع فى حبائلها من توفر على تعليمهم وتثقيفهم العلماء والفقهاء مثل «ضوء المكان» الذى أحضر أبوه ـ النعمان ـ له ولأخته «نزهة الزمان» «الحكماء ليعلموهم العلم ورتب لهم الراتب» (٢٣٤)، وهو مايمكن أن نرى أثره فى «نزهة الزمان» ولكننا لا نجد له أثراً عند «ضوء المكان» الذى صوّره القاص ـ مع شركان ـ لايتوقفان عن البكاء لدى رؤيتهما الزاهد «شواهى»، ولايجدان حرجا فى تقبيل يديه ورجليه مع جندهما لإيمانهم بولايته وصلاحه. ولايشذّ عنهم فى هذا ـ اعتقادا وسلوكا ـ إلا الوزير «دندان» الذى كان يمثل ذلك الصوت الخافت الذى يرفض التنطع فى الدين ومايرتبط به من مظاهر خادعة، شكلا وموضوعا. ولعل المشهد التالى يغنينا عن الإفاضة فى هذا الجانب، لأنه متكرر فى ثنايا الحكاية، على نحو أو آخر.. «فلما سمع «شركان»

ذلك الكلام [كلام الزاهد شواهى بالطبع] طار قلبه من شدة الخفقان، وترجل عن جواده وهو حيران، ثم قبل يد الزاهد ورجليه كذلك أخوه «ضوء المكان» مع بقية العسكر من الرجال والركبان، إلا الوزير «دندان» فإنه لم يترجل عن جواده، وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ماعرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد فاتركوه [أى الزاهد] وأدركوا أصحابكم المسلمين، فإن هذا من المطرودين عن باب رحمة رب العالمين... فقال له «شركان» دع هذا الظن الفاسد... ». وتحكى الحكاية أنه أمر للزاهد بما يركبه، فلم يقبل. ويأتى تعليق القاص، أنه إنما فعل ذلك مظهرا الزهد «لينال المطلوب، ومادروا أن هذا الزاهد الطاهر هو الذى قال فى مثله الشاعر:

صلى وصام لأمر كان يطلبه
فلما انقضى الأمر لاصلى ولاصام»
(٣١٥).

إن هويتنا تتحدد أيضا فى جانب من جوانبها بما نتفانى من أجل الوفاء به، مخلصين له ساعين إلى تحقيقه. وهذا الذى نتفانى من أجله، هو الذى يصوغ سلوكنا، ويحدد مساره ووسائل تحقيقه. وهذه الحكاية تطرح مشكلة تحتاج حلاً، وهى: ما الذى كان الطرفان يتفانيان من أجله، ويخلصان له ويعملان على تحقيقه، مما يحدد هوية كل منهما، خاصة الجانب العربى الإسلامى؟!

توضح الحكاية أن سبب الحروب التى دارت بين الجانبين لم يكن له أدنى علاقة بالدين... الدين باعتباره نظاما للاعتقاد، والسلوك الذى يحقق هذا الاعتقاد، مما يعطى المؤمنين به قضية يخلصون لها، ومجالاً يحققونها فيه ومن خلاله. كان التدين الشكلى ـ ولا نقول الدينى بالمعنى الذى ذكرناه ـ هو الإطار الذى استخدمه كل من الجانبين ليحقق مآرب لاصلة لها بالدين أو التدين الصحيح.

إن الحكاية واضحة شديدة الوضوح فى أن سبب الحروب كان النساء والمال، ولم يكن قضية تحرير قبر السيد المسيح عليه السلام من قبضة المسلمين، كما أنه لم يكن نشر الإسلام أو الدفاع عن الثغور الإسلامية ضد هجمات الروم أو الصليبيين؛ لذلك نزعم أنه لم يكن هناك انتصار كامل لأحد الجانبين على الآخر. ولعلّه مما يلفت النظر أن النصر المرجوّ كان عندما يلوح للمسلمين، تتدخل المكيدة، وتنصب شراك الخداع لهم، متمثلة فى حلم بكنز مخبوء، أو فتاة جميلة، مما يصرفهم عن الاستمرار فى القتال، ويؤجل النصر الذى لن يتحقق. كما أن القادة المحاربين المسلمين عندما أصابهم الغمّ والحزن لمقتل «شركان»، وبكوا ماشاء لهم البكاء، وطال بهم حصار القسطنطينية، لم يجلسوا ليتدبروا أسباب ماحدث لهم، ولم يتوقفوا لبحث خطط بديلة تحقق لهم النصر وتقيهم أن يقعوا مرة أخرى فريسة للمكر والخداع، وإنما تساءل سلطانهم فى براءة حزينة: «وهذه العاهرة كيف عملت علينا الحيلة مرتين؟!». ثم تحكى الحكاية : «هذا والسلطان لم تجف دموعه حزنا على أخيه واعترى جسمه الهزال حتى صار كالخلال» (٣٢٤). ولعلنا نتساءل هنا، وماذا كانت نتيجة هذا الحزن العميق، والبكاء الذى لا ينقطع؟! تجيبنا الحكاية «أن الملك قال للوزير «دندان» إنى أريد أن أترك هذا الحزن، واعمل لأخى ختمات وأموراً من الخيرات، فقال الوزير نعم ماأردت، ثم أمر بنصب الخيام على قبر أخيه فنصبوها وجمعوا من العسكر من يقرأ القرآن، فصار بعضهم يقرأ وبعضهم يذكر الله إلى الصباح ثم انصرفوا إلى الخيام. وأقبل السلطان على الوزير «دندان» وأخذا يتشاوران فى أمر القتال، واستمرا على ذلك أياما وليالى وضوء المكان يتضجر من الهم والأحزان ثم قال إنى اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتيمّين لعل الله يفرّج ما بقلبى من الهم الشديد ويذهب عنى البكاء والعديد» !! (٣٢٥). ويبدأ الوزير دندان فى الحكى ليسرّى عن ملكه، بحكايات عن الحب والعشق، وما إن ينتهى من حكيه حتى يشكره «ضوء المكان» مقدّرا له صنيعه، وهنا يتدخل القاص ليقول:

« هذا كله وهم محاصرون للقسطنطينية حتى مضى عليهم أربع سنين ثم اشتاقوا إلى أوطانهم وضجرت العساكر من الحصار وإدامة الحرب فى الليل والنهار.... فعند ذلك تقدم الوزير «دندان» وقال له اعلم ياملك الزمان أنه مابقى من إقامتنا فائدة، والرأى السديد أننا نرحل إلى الأوطان ونقيم هناك برهة من الزمان ثم نعود ونغزو عبدة الأصنام» (٣٧٩).

وربما للمرة الأولى، فى هذه الحكاية، يظهر الجند العسكر بعيداً عن ساحة القتال، واصطدام الرجال بالرجال، وقراع الأبطال للأبطال، واشتداد النزال، فإذا هم بشر عاديون يتضجرون لأنهم يشتاقون إلى أهليهم، ولأنهم لايجدون مايفعلونه، ولأنهم لايدرون سببا لبقائهم طوال هذه السنوات بينما يستمع القادة إلى حكايات تسليهم وتسرّى عنهم !

والمتأمل لهؤلاء الجنود، سواء من العرب المسلمين أو الروم الصليبيين، كما صورهم القاص، سيشعر أنهم إنما جاء ذكرهم فى الحكاية استكمالا لضرورة أن هناك حربا وصراعا، ولن يشعر بوجودهم إلا فى ساحة الحرب يتصايحون، ويتدافعون، ويتصادمون، ويقتل بعضهم بعضا، حتى يولى النهار، ويأذن الليل بالاعتكار؛ ذلك أن الصراع الأساسى إنما يدور بين الفرسان ـ الأمراء أو الأميرات ـ المدججين بالسلاح، ذوى الثياب المزركشة، والدروع اللامعة، والسيوف الباترة.

ولا يورد القص فى الحكاية مايدل على أن هناك قضية يموت من أجلها هؤلاء الجنود أو مايدل على هويتهم حتى نستطيع تعرف الجانب الذى يقفون فيه، إلا ما يتردد من صيحات على ألسنة الجنود المسلمين تعلو بالتكبير، وأن الله وعدهم بالنصر، ووعد الكفار بالخذلان. أما الصليبيون فقد أشبعهم القاص ازدراء وسخرية وتحقيراً على الصعيد الإنسانى من ناحية، وعلى صعيد رموزهم من ناحية أخرى.

وسوف يقودنا هذا مرة أخرى إلى الرموز الدينية التى أشار إليها القاص واستخدمها كما شاء ليميز بين الجنود، لنجد أنها رموز شكلية لاتتجاوز الصياح والتهليل للتحميس والحث على الثبات فى ساحة القتال فى جانب، أو التبخير ورسم علامة خاصة على الوجه فى الجانب الآخر.

إن الرموز الثقافية التى ركز عليها القاص تركيزا ملحوظا،كى يميز بين الهويتين المتصارعتين ، هى تلك الرموز المرتبطة بالدين. ولكنه عندما أراد أن يستخدمها باعتبارها سببا رئيسيا للعداء، لم يستطع أن يفعل ذلك إلا فى مواقف الحرب وسفك الدماء، ولم يستطع فى الوقت ذاته إلا أن يستخدم شكل الرمز، لا الرمز نفسه، بمعنى استخدام الرمز منفصلا عن السلوك العملى، ومايعنيه فى إطار منظومة الدين باعتباره كلا، مما جعل الدين يصبح مجرد إطار شكلى تعبر عنه مجموعة من الممارسات الشكلية، التى لاتعمق الوعى بالدين، والإيمان به، بل على العكس من ذلك تخلق هويّة تعزل ولا تجمّع، تفرق، ولاتوحد.

وإذا كانت هوية الإنسان تعتمد على تعريف هويّة الآخرين، وإن الإحساس بالهوية يتضمن علاقات مع آخرين مختلفين، على أساس من أن الإنسان له هويّة بقدر ماهو مع هؤلاء الآخرين، يؤثر فيهم ويتأثر بهم؛ فإن الهوية الصحيحة هى تلك التى تصل الإنسان بغيره من الناس، وتحقق له قدراً من الشعور بالأخوة والتآلف، وتتيح له أن يتعامل مع عالمه المحيط به، بناءً وتعميراً لا هدما وتدميراً.

إن الهوية عندما تصبح مجموعة من الرموز الشكلية، تفقد مايحققها من سلوك فعلى، ومن ثم تسلب الإنسان شعوره بذاته، باعتباره قيمة إنسانية عليا، تتواصل مع غيرها، فى حرية، لا عن طريق التسلط والإذعان والقهر والامتثال، توقع نفسها فى تناقضات يستحيل إصلاحها، ومن ثم تتجه إلى تدمير نفسها، أى تدمير الإنسان؛ لأنها تحبطه وتقيده وتجعله غريبا على نفسه، وتباعد بينه وبين إنسانيته وإنسانية الآخرين... فهل كانت «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» رسالة مبكرة، حملها الإنسان الشعبى العربى خوفا، وتحذيراً ؟ !!

الهوامش:

(١) أساس البلاغة، مادة ذوى.

(٢) لسان العرب، مادة ذو.

(٣) قاسم عبده قاسم: بين التاريخ والفولكلور، ، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ـ القاهرة ٩٩٣،ص١٥٩ ـ ١٦٠
وانظر سعيد عاشور: الحركة الصليبية جـ١، ، ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.١٩٧٢ ص١٨٩ وما بعدها.

(٤) قاسم عبده قاسم: مرجع سابق ص١٧٨ .

(٥) اعتمدنا على تلخيص الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى للحكاية فى دراستها القيمة عن «ألف ليلة وليلة»
ط ٤، ، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٦ ص: ٢٧٣ ـ ٢٧٥ .

(٦) اعتمدنا فى كل الاستشهادات من نص ألف ليلة وليلة على نسخة المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ـ بيروت، لبنان، وهى الطبعة الشعبية نفسها المتداولة فى مصر، طبع عيسى البابى الحلبى. والأرقام هى أرقام صفحات الطبعة اللبنانية.



قصة الملك النعمان

بين السيرة والحكاية الشعبية

أحمد شمس الدين الحجاجى*

وصلت إلينا قصة الملك النعمان مدونة فى حكايات (ألف ليلة وليلة). ولم يعدها أحد من الباحثين العرب سيرة شعبية. ومع أن هذه القصة سيرة متكاملة، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن كيفية تحول هذه السيرة إلى حكاية شعبية ثم دخولها إلى عالم (ألف ليلة وليلة) لتصبح واحدة من أشهر حكاياتها وأطولها. فهى تأخذ من حيز (الليالى) الألف حوالى مائة وأربع وثلاثين ليلة، أى أكثر من «ثمن» (الليالى). ومعظم النصوص الحديثة المتداولة والمطبوعة التى بين أيدينا تحوى هذه السيرة، باستثناء طبعة دار الهلال التى اعتمدت على نص سابق لم تكن السيرة جزءا منه. وكذلك النص الذى نشره محسن مهدى وأسماه النص الأول[1]. وفكرة «النص الأول» لـ (ألف ليلة وليلة) أو لأى نص شفوى شعبى مرفوضة. لأن النص الأول لا يمكن العثور عليه؛ إذ فى العادة لا تدون النصوص الشفوية إلا بعد أن تكون قد دارت دورتها بين الجماعة الشعبية واستقرت وأصبحت لها شهرتها التى تدفع إلى تدوينها. فالحكاية الشعبية تروى لفترة طويلة يتم خلالها إبداعها فى أكثر من مكان قبل أن تدون بوقت طويل. كما أن حكايات (ألف ليلة وليلة) أقدم من عنوانها بكثير. فهى قد حوت عالما من الحكايات الشعبية بعيدا عن الفكرة المرتبطة ببناء (ألف ليلة وليلة)، وهذا ما يؤدى بنا إلى تأكيد استقلالية معظم قصص هذا العمل قبل أن يجمعها هذا العمل الكبير. ولم تتوقف الإضافات لهذا العمل إلا حين انتشر نصه المدون فجمد حركة (ألف ليلة وليلة) وسجنها فى محيط ما هو مطبوع الآن. ولقد كانت سيرة الملك النعمان من القصص التى ضمت إليها. ومن هنا، فالحديث عن التلفيق والتشويه لمعالم أصولها[2] يعد خارجا عن دائرة البحث فى الحكايات؛ فلا تلفيق ولا تشويه، ولكن هناك خلقاً متجدداً، وهناك أيضا توقف لهذا الخلق.

ودخول سيرة الملك النعمان إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) كان يعنى بالضرورة أن تدخل تغييرات عليها حتى

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

تتواءم مع طبيعة العالم القصصى الجديد، وتدخل نسيج (ألف ليلة وليلة).

ومن هنا، فإن علينا أن نحدد المعالم الباقية من السيرة التى لم يستطع راويها ومدونها أن يمحواها، وكذلك تحديد الطابع الجديد الذى حاول أن يحولها لحكاية.

*

«السيرة الشعبية» نوع من أنواع الأدب العربى حمل اسمه منذ زمن بعيد داخل جذور تراثنا القديم. بينما كلمة Saga الغربية ترتبط بكلمة Sagja الإيسلندية[٣]؛ أى أن هذا المصطلح أحدث بكثير من المصطلح العربى «السيرة». ومع أن بعض الباحثين يقرن هذا المصطلح بالسيرة، إلا أنهما مختلفان كثيرا؛ فمصطلح Saga كان يعنى «أى شكل من القص أو الخبر بقطع النظر عن طوله أو طموحه الأدبى. ولكنه فى الاستعمال الحديث أخذ يعنى قصة مبسوطة تشبه الحكاية النثرية ـ ترجع إلى العصر الوسيط»[٤]. ومصطلح «السيرة» فى الأدب العربى يعنى ترجمة حياة فرد أو جماعة. والسيرة الشعبية العربية الدنيوية الخاصة بالأبطال والملوك تترجم للجماعة بينما السيرة الدينية الخاصة بالأولياء الصالحين تترجم للفرد. وهى تتسع اتساعا ليس من السهل تتبعه إلا لأصحاب الذاكرة المدربة تدريبا طويلا على الحفظ ومداومة الاسترجاع، وهى تكون شعرا كما تكون نثرا، وقد يمتزج فيها الشعر بالنثر. وهى، بذلك، تختلف عن السيرة الغربية فى طابعها الذى «يفرض نوعا من الاختصار، بل الجفاف فى الأسلوب»[٥].

وإذا توقفنا أمام المعمار الذى تبنى عليه السيرة الشعبية، فإننا نلحظ بعضا من عناصره مازال موجودا فى قصة الملك النعمان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالقصة لم تفقد سماتها باعتبارها سيرة، فالنص(*) يذكر أن أبطالها «كان ما كان وعمه رومزان ونزهة الزمان والوزير دندان تعجبوا لهذه السيرة العجيبة وأمروا الكتاب أن يؤرخوها فى الكتب حتى تقرأ من بعدهم» (الليلة ١٧٤).

وقصة الملك النعمان، كأية سيرة عربية، تتناول حياة جماعة. هذه الجماعة هنا هى أسرة الملك النعمان، فتحكى عن ثلاثة أجيال من أبنائه: شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيديه كان ما كان وقضى فكان. فهى ممتدة فى الزمان، تأخذ حلقة من حلقات الصراع البيزنطى الإسلامى، فهى من سير الحدود التى تناولت بطولات المسلمين فى مواجهة البيزنطيين.

والسيرة منذ بدايتها فى الليلة الستين تذكر قوة النعمان وجبروته، فقد كان:

«من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة وكان لا يصطلى له بنار ولا يجاريه أحد فى مضمار وإذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار. وكان قد ملك جميع الأقطار ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد ودخل فى حكمه المشرق والمغرب» (٦٠).

ويصف النص ابنه شركان بأنه «اشتهر فى سائر الآفاق ففرح به والده وازداد قوة فطغى وتجبر وفتح الحصون والبلاد».

كان شركان ذا بأس شديد حتى إنه حين أسر وجنده قُيد بقيود من حديد فاغتاظ:

«وتنهد من شدة غيظه فانقطع الكتاف فلما خلص من الوثاق قام إلى رئيس الحراس وأخذ مفاتيح القيود من جيبه وفك ضوء المكان وفك الوزير دندان وفك بقية العسكر» (١١٨).

(*) النصوص المستشهد بها فى هذا البحث من ألف ليلة وليلة مأخوذة من طبعة «مكتبة المشهد الحسينى» سنة ١٩٧١. وقد أشرت للنصوص برقم الليالى داخل نص البحث.

وصورت السيرة الابن الأصغر لعمر النعمان بقوة لا تقل عن قوة أخيه؛ فقد أخذ فى حرب الروم «يرمى رءوسهم خمسة خمسة وعشرة عشرة حتى أفنى منهم عددا لا يحصى ورجالا لا تستقصى» (١٦٦). ولم يكن الحفيد كان ما كان بأقل شجاعة من أبيه وعمه فقد «شهد له الفرسان أنه أشجع أهل الزمان وقالوا لا يصح أن يكون سلطانا علينا إلا كان ما كان ويعود إلى ملك جده كما كان» (١٧١). وقد أشارت القصة إلى شجاعة رومزان بن عمر النعمان، فهو قد أصبح ملكا للروم واستطاع أن يهزم ابن أخيه كان ما كان ووزيره وجنده وأن يأسرهم.

وكما كتب على أبطال السير الاغتراب، فقد حدث ذلك لضوء المكان ولابنه كان ما كان. ولكن الحكاية الشعبية تغلبت على السيرة فحاولت أن تغير معالمها لتجعلها حكاية شعبية.

والحكاية الشعبية محاكاة فعل حدث أو يمكن أن يحدث أو يمكن للخيال أن يتقبل حدوثه. وحين يدخل الخيال عنصراً مهماً من عناصر الحكاية، يتقبل المتلقى أحداثها، وتدخل الحكاية عالم الأسطورة وعالم الخوارق وعالم العجب. ولقد تخففت سيرة الملك النعمان فى شكلها الجديد، باعتبارها حكاية شعبية، من الكثير من العناصر المهمة لبنية السيرة الشعبية.

انقسمت السيرة الشعبية إلى ثلاثة أنواع من حيث موقفها الفكرى والقومى؛ سيرة قبلية تمجد القبيلة وسيرة قومية تتحمس للعرب وتدافع عنهم بفخر وسيرة إسلامية تجعل للدين المكانة الأولى فيها، فالأبطال يدافعون عن المثل الإسلامى فى مواجهة الروم المسيحيين. وفى سيرة الملك النعمان تبدى أنها فى شكلها الأول سيرة إسلامية؛ إذ لم يعد للقبيلة دور كما أن العروبة لم تكن دافع الأبطال المقاتلين ضد الروم. ولقد كان اسم جنود المسلمين فى حرب الروم «شجعان المسلمين»، غير أن الدور الإسلامى فى الحكاية تقلص؛ ففى جميع الحروب التى قامت بين النعمان وأبنائه من جهة والروم من جهة أخرى لم يكن الإسلام دافعاً فيها وإنما كانت دوافع دنيوية؛ إما لمساعدة أحد ملوك الروم أو للانتقام منهم لشر فعلوه فى الملك النعمان أو أحد أبنائه. وكذلك كانت حروب ملوك الروم لدوافع دنيوية. ولقد اختفى دور الأسطورة فى السيرة فلم يعد لها ذلك الدور الكبير الذى يعد أحد أهم خصائصها.

واختفى من الحكاية الرجال المقدسون الصالحون والأولياء الذين كانوا يغلفون الأبطال ويوجهون خطاهم ويحرسونهم. فالرجل الصالح الجالس ينتظر قدوم البطل ليخبره بخبر يساعده فى خطاه. وكذلك الخضر عليه السلام الذى لعب دورا مهما فى حياة البطل فى أكثر من سيرة لم يعد له وجود. واختفى مع هؤلاء الرجال السحرة الذين كانوا يستخدمون الجن فى معاونة أعداء البطل.

يضاف، إلى ذلك، النبوءة التى لعبت دورا أساسيا فى حياة البطل لتعلن عن ميلاده أو تنبىء بمستقبله أو تقوم بتحذيره من مأساة قد تحدث له أو تخبر عن وفاته، قد اختفت أيضا. وليس فى السيرة غير خبرين يتحدثان عن المستقبل؛ أولهما تم فى إيجاز شديد كأنما لم يستطع راوى النص أن يتخلص منه؛ وهو خبر متصل بمستقبل كان ما كان قد جاءه إذ رأى فى منامه قائلا يقول له «أبشر فإن ولدك يملك البلاد وتطيعه العباد» (١٦٥).

كانت هذه رؤيا الموت تخبر عنه، وإن أخبرت بشىء آخر. فلم يكن نزهة الزمان فى حاجة لأن يخبر عن ابنه فهو قد ملكه قبل أن يموت، ولكنها كانت تخبر بنهايته.

أما الخبر الآخر، فقد كان حديثا عن مستقبل الطفل ساعة ميلاده يخبر به الراوى نفسه العارف بمستقبل الحكاية ومضمونها:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

وعلى هذا، فالحكاية الشعبية قد «أنسنت» أبطال السيرة وأبعدتهم عن القوى الكونية المؤثرة فى تكوينهم وحياتهم. وقد أدى ذلك إلى أن يتحول الأبطال بعيداً عن الحرب إلى شخصيات واقعية لا تستطيع أن تتغلب على نوازعها. فالملك النعمان قد جاوزت فحولته حدود فحولة الفارس من الزواج بأربع، إذ كانت له ثلثمائة سرية وفرض لكل سرية ليلة سيبيتها معها وما يأتيها إلا بعد سنة كاملة. ولقد تعدى الملك النعمان واجبه باعتباره أبا وفارساً بأن أحب حبيبة ابنه وأصبح شغوفا بها، وحين أدرك أنه لن يصل منها إلى شىء أعطاها بنجا «لو شمه الفيل لرقد من السنة إلى السنة». فلما نامت وقع عليها وأزال بكارتها.

ولقد اهتزت روح الفارس فى شخصية شركان، إذ أصابته الغيرة من أخويه ضوء المكان ونزهة الزمان، فإنه حين علم بأن له أخوين صعب عليه ذلك ومضى إلى داره مهموما مغموما، تغير لونه، وأخذ جسمه فى الضعف وأصابه المرض. وحين سأله أبوه عن سبب ذلك أخبره بأنه كلما رآه يقترب من أخويه يصيبه الحسد ويخاف أن يزيد حسده فيقتلهما فيقتله والده على ذلك، ثم طلب من والده قلعة من القلاع يقيم فيها، فأعطاه النعمان قلعة دمشق.

ولقد تخلت نزهة المكان عن كان ما كان ابن أخيها ضوء المكان فشاركت زوجها فى مؤامرة لقتله.

هذا بالإضافة إلى حدث مهم وهو زواج شركان من أخته نزهة الزمان، وقد أخرج هذا الحدث أبطال السيرة عن دورهم البطولى إلى أن يتصرفوا بالشكل الذى يتلاءم مع تحولهم إلى أبطال حكاية شعبية. لقد كان هذا الحدث مبعدا انتباه المتلقى من عالم البطولة إلى أن يدخل إلى دور القضاء والقدر الذى بنى عليه عدد غير قليل من الحكايات الشعبية، ولكى يستمر هذا الدور المغرب تنجب نزهة الزمان من أخيها ابنا يسمى تعبيرا عن الحدث «قضى فكان».

وإذا كان الأبطال قد «أنسنوا» وتحولوا إلى عالم الواقع، فإن شخصية البطل المصاحب الذى يعد جزءاً أساسيا من بناء السيرة الشعبية ولا غناء عنه لحياة البطل، قد فقد أهم ملامحه. فلم يكن لشركان بطل مصاحب يصطفيه. وكان الوزير دندان يلعب دور الوزير المخلص للأسرة كلها، ولكنه لم يكن البطل المصاحب بالصورة التى عرفت عن السيرة. لقد كان هو الذى نصح الملك النعمان بأن يفتض بكارة إبريزة الرومية بأن يعطيها البنج حتى تفقد وعيها ويسهل عليه ذلك. ثم شارك فى حروب شركان وضوء المكان والحفيد كان ما كان. ولم يكن هناك وضوح خاص فى سيرته؛ فلم يكن البطل الذى يشد الانتباه مثل «محمد البطال» فى سيرة ذات الهمة أو «جمال شيحة» فى سيرة الظاهر بيبرس. وبرزت شخصيات مصاحبة لضوء المكان مثل الزبال الذى أنقذ ضوء المكان وقام بعلاجه حتى شفى. ولم يكن هذا الزبال بطلا ولا علاقة له بالبطولة؛ فهو شخصية من شخصيات الحواديت التى تقدم الرجال الطيبين الذين يقومون بدور فى مساعدة أبطال الحكايات الشعبية. وقد ظهرت شخصيات كان يمكن أن تنمو لتصبح أبطالا مساعدين لكان ما كان غير أنها كبتت ولم تنم.

ومثل ذلك حدث لاغتراب البطل؛ فشركان كانت غربته اختيارية ليصبح أميرا بدمشق، ولم تظهر فى هذه الغربة أية معاناة ولم تمتد لتعرف الجماعة ببطولته، فهو قد ظهر منذ بداية الحكاية بطلا لا يشق له غبار. وكانت غربة أخيه ضوء المكان غربة مذلة عانى فيها معاناة واقعية لشخص فقد أهله فلم يدر كيف يتصرف، وانتهى به الأمر إلى المرض وإلى فقد أخته، وحين عاد إلى أهله لم

يعد إليهم بطلا وإنما إنسان مفكر تعرفت عليه أخته من خلال صوته وهو ينشد الشعر بكاء على نفسه وعلى أخته. ولعل الوحيد من بين أسرة الملك عمر النعمان الذى فرضت عليه الغربة وأثبت فيها بطولته هو حفيده «كان ما كان»؛ فهو بعد أن فقد ملكه وأهانه ساسان زوج عمته خرج ليثبت وجوده ويقطع الطريق، غير أن حركة القص هنا كبتت لتلائم مسار الحكاية الشعبية.

*

ولعل العناصر السيرية التى فرضت نفسها على راوى الحكاية، فلم يستطع أن يتخلص منها وأبقاها، تتمثل فى ثلاث شخصيات:

الشخصية الأولى، هى شخصية إبريزة الأميرة الرومية التى التقاها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم.

لقد مثلت هذه الفتاة شخصية المرأة البطل التى امتلأت بها روايات السير الشعبية العربية. وترى سهير القلماوى أن مريم الزنارية من الشخصيات النادرة فى (ألف ليلة وليلة) فى قيامها بدور المرأة المحاربة[٦].

وتعد شخصية إبريزة فريدة بين شخصيات حكايات (ألف ليلة) جميعا؛ فهى قد مثلت دور المرأة البطل. لقد وجدت نساء كثيرات فى سيرة ذات الهمة فى معسكر أعداء المسلمين يقمن ببطولات خارقة فى مواجهتهم، وكان عداؤهن للمسلمين مستمراً. كما وجدت شخصية المرأة المحاربة التى تلعب دورا فى مواجهة البطل ومعاداته. وكان على البطل أن يقوم بالعبور لإثبات بطولته أمامها حتى يحصل عليها. واجه ذلك أبو زيد الهلالى سلامة والسلطان حسن بن سرحان ومحمد بن عبدالوهاب ومحمد البطال. وواجهه هنا، فى هذه السيرة، شركان. بدأت قصته مع هذه الأميرة حين أرسل الملك النعمان ابنه شارلكان لمساعدة إفريدون ملك القسطنطينية لمحاربة حروب ملك قيسارية. وحين وصل ليلا نام على ظهر جواده فسار به بعيدا، فاستيقظ ليجد نفسه قد دخل غابة من الغابات وقد أشرف القمر على مرج من مروج الجنة، فنظر شركان فرأى فيه ديرا ومن داخل الدير قلعة ورأى فى وسطها نهرا يجرى الماء منه إلى تلك الرياض وهناك فتاة بين يديها عشر جوار كلهن أبكار. كانت الفتاة كأنها البدر عند تمامه. أخذت الفتاة تلعب مع الجوارى لعبة المصارعة فغلبتهن جميعا وأوثقتهن ثم جاءت إلى العجوز «شواهى ذات الدواهى» وأرادت مصارعتها فغلبتها فدعا الله أن تغلب العجوز وفتّلا غلبتها الفتاة. تصور شركان الفتيات رزقاً له فتقدم إلى الفتاة التى تقبلته ودخلت معارك من أجله اكتشفت فيها بطولته. وأنهت الفتاة المهمة التى جاء شركان من أجلها، وهى محاربة والدها، وأخبرته بأن هذه مؤامرة من إفريدون لتدمير عسكره انتقاما من أبيه. فرجع وحده على وعد بلقائه وفى الطريق التقى بفارس ملثم معه مائة فارس وتم النزال بين الأبطال حتى التقى شركان بقائد الجماعة المعادية وقد أسر عددا كبيرا من رجال شركان. وقد استمر الصراع بين البطلين مدة ثلاثة أيام انتصر بعدها شركان. وعرف ساعة انتصاره أنها إبريزة. لقد عبر البطل طريقه إلى المرأة البطل وكان بذلك مستحقا لها. غير أن الحكاية لم تنم بطولة هذه المرأة وأبقتها فى قصر الملك ليغتصبها فتحمل منه ثم تفر إلى أهلها وفى الطريق يقتلها العبد الذى كان يرافقها بعد أن تنجب ابنا. فى هذه اللحظة يكون والدها قد جاء بحثا عن ابنته فيجدها مقتولة ويحمل الطفل.

هذا الطفل يصبح ملكا على قيسارية لتظهر به شخصية تكررت فى أكثر من سيرة من السير الشعبية؛ ابن المرأة الأجنبية الذى يربى بعيدا عن والده فيصبح ملكا ويعود لملاقاة أبيه. فعرنوس ابن أميرة من جنوة هو نفسه ابن معروف بن حجر العربى المسلم. لقد فقدته أمه كما فقده أبوه وعاد بعد ذلك ملكا يحارب المسلمين

ولم يستطع أن يقف أمامه فى حربه سوى والده. وكان لعنترة أيضا ابن من أميرة أجنبية.

لقد التقى ابن هذه الأميرة بابن عمه كان ماكان فى ساحة المعركة وانتصر عليه. وحين جاءت ساعة قتله اكتشف أنه ابن أخيه. تم هذا اللقاء سريعا؛ فالحكاية لا تريد أن تحذف هذا الموقف لأنه يخدم حركة الحكاية.

وإذا كانت شخصية المرأة والابن البطل الأمير على بلاد الروم عنصراً فنيا أدخله الراوى الشعبى بطريقته فى الحكاية وغير كثيرا من تفاصيلها؛ فإن شخصية «شواهى ذات الدواهى» كانت الشخصية الأساسية فى الحكاية التى لم يستطع أن يغير معالمها؛ فهى شخصية لا مثيل لها فى (الليالى)[٧]. إنها تمثل شخصية عدو البطل فى السيرة الشعبية. اختار لها راوى السيرة اسما مشتقا من شكلها وسلوكها، فهى التشوه والدهاء، لتكون بذلك شخصية متكاملة معبرة عما وضعت له. لقد صورت شواهى ذات الدواهى بأنها :

«كاهنة من الكهان متقنة للسحر والبهتان عاهرة ماكرة فاجرة غادرة ولها فم أبخر وجفن أحمر وخد أصفر لوجه أغيش وطرف أعمش وجسم أجرب وسقر أشهب وظهر أحدب ولون حائل ومخاط سائل لكنها قرأت كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله الحرام كل ذلك لتطلع على الأديان وتعرف آيات القرآن ومكثت فى بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين فهى آفة من الآفات وبلية من البليات فاسدة الاعتقاد ليست لدين تنقاد وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجوارى الأبكار لأنها كانت تحب السحاق وإن تأخر عنها تكون فى انمحاق وكل جارية أعجبتها تعلمها الحكمة وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان» (الليلة ١١٢).

لقد حملت طاقة الشر فى السيرة؛ فهى العنصر الأساسى المحرك لأحداثها المهمة. لقد قتلت الملك عمر النعمان بالسم، وقد خدعته بتقواها وبالنساء اللائى حملتهن إليه، كما أنها قتلت ابنه شركان. فقد أمنها ووثق فيها هو وأخوه ضوء المكان، وقد ذهبا لحرب الروم للانتقام منها فدخلت معسكرهم على أنها واحدة من رجال الله الذين يعلمون الغيب. وكانوا يرجعون انتصاراتهم إلى بركتها وقد لبست لبس الزهاد وتزيت بزى الرجال العابدين. وقد أنكرها الوزير دندان ونفر منها قلبه لأنه لا يعرف للمتنطعين فى الدين غير المفاسد، وطلب من المسلمين أن يتركوه لأنه ــ أى شواهى ذات الدواهى المتنكرة ــ من المطرودين من رحمة رب العالمين (ليلة ١٢١). فلم يستمع إليه شركان وعد ذلك ظنا فاسدا وغيبة مذمومة. وكان من نتيجة ذلك أن أمن على نفسه منها، فدخلت عليه وهو مستغرق فى نومه وأخرجت خنجرا مسموما وجردته على رقبته وذبحته. ولم تتوقف ذات الدواهى عن أفعالها حتى صلبها حفيدها رومزان على باب بغداد.

وإذا كانت شخصية شواهى ذات الدواهى قد بقيت من شخصيات السيرة، فإنها لم تخل أيضا من حذف واختصار أو «ضغط» فى السرد حتى تكون حركة الحكاية سريعة لا تتوقف عند التفصيلات الطويلة التى عرفت بها السيرة، وإنما يتحرك السرد حركة تحكى وتواصل الحكى، ولو أدى انتقال السرد من موقف إلى آخر إلى القفز على المناطق الخاصة بمطولات السرد السيرية. فالحكاية بدأت بأبطال متكاملين ملك فى مجده وابن فى قمة شجاعته متخطية بناء السيرة الذى يقدم الأبطال وأزمتهم ليرفعهم بعد ذلك إلى قمة المجد والشهرة. فعالم النعمان عالم نساء مع قوته، وهذا ما اهتمت به الحكاية. وحين انتقلت إلى ابنه ضوء المكان

تركت عالم البطولة تماما إلى حكايات الواقع عن سقطته بعد أن ترك والده. وجاءت بطولته بعد ذلك مباشرة فى حربه للروم مفاجأة تكشف عن أن أشياء كثيرة قد اختزلت خلال السرد الجديد لها ضمن حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فقد ظهر لا يقل شجاعة عن أخيه. ثم أدخلت نزهة الزمان عالم الجوارى لتقدم صورة لها تراها عالمة. هذه الصورة لا يستفاض فيها فى السير الشعبية وإنما تذكر بشكل موجز وموح بالمعرفة. أما الحكاية فقد أفاضت فيها بشكل يجعلها عملاً مكتوبا لا علاقة له بالأدب الشفوى. وعادت الحكاية لتكرر الموقف نفسه مع جوارى شواهى ذات الدواهى حين ذهبن إلى الملك عمر بن النعمان ليكشفن له عن علمهن. وفى حكاية قضى فكان وخروجه من القصر ومن بغداد. فبعد أن ضايقه زوج عمته وحاول أن يحرمه من حبيبته قضى فكان قرر أن يشرد نفسه عن بلادها حتى يموت أو يحظى بمراده، والتقى فى الطريق ببدوى يقطع الطريق. ثم قابل كهرداش قاطع طريق آخر كان قد سرق حصانا من شواهى ذات الدواهى وهو نفسه حصان أبيه الفاتون، ومات قبل أن يصل كهرداش إلى أهله. لم يكن فى اللقاءين أى امتداد فى حياة كان ما كان. فاللقاءان بدءا وانتهيا فى عملية سرد سريعة، لم يكن لها هدف إلا إتمام حكاية كان ما كان مع زوج عمته ساسان وابن عمته ليصل بالحكاية إلى النهاية.

وقد تمت عملية القطع السردى لأحداث واختصارها لتبعد عن طريقة السرد السيرى. تذكر الحكاية أن كان ما كان حين خرج لغزو الروم وأخذ الثأر منهم وقع فى الأسر. تم ذلك دون مقدمات أو وصف لما حدث؛ فقد قطعته الحكاية واختزلته. ولكى يكون ذلك طبيعيا فى عملية السرد تذكر الحكاية أن ذلك «تم بعد أمور يطول شرحها كما يظهر من السياق»، ولم يظهر من السياق ما يكشف عما حدث.

ولعل أهم ما يميز سيرة الملك النعمان فى دخولها عالم الحكاية الشعبية هو الحدث المركز الذى تحركت فيه الأحداث. فجميع السير الشعبية ذات الطابع الإسلامى تنطلق من عالم البطولة للدفاع عن المثل الإسلامى والمسلمين، غير أن هذه السيرة بنيت على حدث كان مركز الصراع فيها. ولعب دورا مهما فى تجربة التعرف بين الأبطال التى كانت تتم فى لحظات مأساوية. هذا الحدث المركز هو الخرزات الثلاث.

بدأت السيرة برسالة من الملك إفريدون للملك النعمان يطلب منه أن يساعده فى محاربة حردوب ملك قيسارية. وكان من أسباب العداوة بين إفريدون وحردوب أن أحد ملوك العرب قد وجد فى بعض الفتوحات كنزا للإسكندر الأكبر فيه أموال لا تعد ولا تحصى، ومن جملتها ثلاث خرزات على قدر بيض النعام وتلك الخرزات من أغلى الجوهر الأبيض الخالص الذى لا يوجد له نظير، وكل خرزة منقوش عليها بالقلم اليونانى أمور من الأسرار ولها منافع وخواص كثيرة، ومن خواصهن أن كل مولود علقت عليه خرزة منها لم يصبه ألم مادامت الخرزة معلقة ولا يحم ولا يسخن. وأرسل ملك العرب هذه الهدايا إلى الملك إفريدون عن طريق البحر فتعدى عليها قطاع الطرق وفيهم عساكر صاحب قيسارية فأخذوا جميع التحف والأموال ومن بينها الخرزات الثلاث (٦٢).

استجاب الملك النعمان لحليفه إفريدون وأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتأديب الملك حردوب صاحب قيسارية.

وحين التقى ابنه بإبريزة ابنة حردوب وأحبته أخبرته أن هذه مؤامرة على أبيه. ليدخل جيشه أرض إفريدون ويقوم لتطويق الجيش وتدميره انتقاما من الملك عمر النعمان. فقد أرسل الملك حردوب هدية إليه خمس جوارٍ كانت من بينهن صفية ابنة الملك إفريدون. ولم يكن الملك

حردوب يعلم حين أرسلها أنها ابنته. وحين علم إفريدون أن ابنته أصبحت جارية عند الملك النعمان أرغى وأزبد وقرر أن ينتقم منه. أما الخرزات الثلاث، فقد وهبها الملك حردوب لابنته إبريزة (٦٦). وحين التقت إبريزة بالملك النعمان قدمت له الخرزات الثلاث فأعطى كل ابن من أبنائه خرزة، غير أن شركان رمى الخرزة من غضبه حين علم بأن والده قد أنجب توأما. ولما التقى بإبريزة طلبت منه أن يهبها الخرزة التى أعطاها له والده (٦٧).

وهنا تلعب الخرزة دورا حيويا فى الحكاية. فلقد بيعت نزهة الزمان جارية لأخيها شركان الذى لم يكن يعرفها، ودخل عليها فعلقت منه فى تلك الليلة، وأعلمته بذلك ففرح فرحاً شديداً، وبعد أن أكملت حملها أنجبت بنتا. وكان من عادتهم أن يسموا المولود فى اليوم السابع، فجاءها ليرى ابنته ويسميها وانحنى ليقبلها فوجد فى عنقها خرزة من الخرزات الثلاث التى جاءت بها الملكة إبريزة، فلما عاين الخرزة أدرك عمق المأساة التى حدثت له. لقد غاب عقله واشتد به الغيظ وارتجف قلبه ولحقه الارتعاش وأطرق برأسه فى مرارة وغاب عن الدنيا فلما أفاق صار يتعجب. وأبلغ نزهة الزمان أنها أخته فلما عرفته غابت عن صوابها وبكت ولطمت وجهها وقالت قد وقعنا فى ذنب عظيم. ولقد خفف من وقع المأساة أنه لايد لهما فيما حدث فهذا قدر الله علينا لأمر أراده (٨٧، ٨٨).

وقد أنهت الخرزة الثالثة ـ التى أخذتها إبريزة ـ الصراع بين الملك رومزان وابن أخيه كان ما كان. فإنه بعد أسره قرر رومزان أن يقتله ولكن جاريته ومربيته التى كانت تصاحب أمه ساعة ولادته أخبرته أن كان ما كان أخوه، وحتى يصدق كلامها أخبرته بالخرزة التى حفظتها أمه له.

وقد ربته هذه الجارية وعلقت له الخرزة. ونفذت ما أمرها به الملك حردوب من أن تخفى أمره. وهى ترى أنه آن الأوان أن يعرف الحقيقة حتى لا يقتل أخاه. ثم لاحت من الجارية التفاتة إلى رقبة الأسير فوجدت الخرزة معلقة على رقبة السلطان كان ما كان فعرفتها فصاحت صيحة دوى لها الفضاء، فقد زاد فى تلك الساعة يقينها، وبالتالى تأكد لرومزان أن كان ما كان هو ابن أخيه وأن والده هو الملك عمر النعمان (١٧٢).

والدور الذى لعبته الخرزات فى عملية التعرف هنا ـ وفى دورة الحكاية من البداية إلى النهاية ـ على الخرزات الثلاث، يجعل «سيرة النعمان» تتحول إلى «حكاية الخرزات الثلاث».

ولعل من أهم العناصر التى تداخلت فى سيرة الملك النعمان لتجعلها حكاية ملائمة لبنية السرد القصصى فى (ألف ليلة وليلة) هو تداخل القص. فـ (ألف ليلة) عرفت بالقص المنتشر أو استمرارية القص؛ وهو أن تحكى حكاية ثم تدخلها فى حكاية وتدخل الحكاية بعد ذلك فى حكاية أخرى؛ استمرارية القص الذى تعبر عنه كلمة شهرزاد فى نهاية كل قصة مقارنة بين ما حكته وما تريد أن تحكيه حتى يستمر خط حكاية (الليالى) لا ينقطع ويأتى ذلك على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات «فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية... أو ما هذا بأعجب من حديث...». وتدخل قصة «العاشق والمعشوق» فى ذروة شعور ضوء المكان بمأساة قتل أخيه.

فبعد أن أصابه الضجر والهم والأحزان وهو يتشاور مع وزيره أياما وليال فى أمر القتال، فقال لوزيره:

«إنى اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتيمين لعل الله يفرج ما بقلبى من الهم الشديد ويذهب عنى البكاء والعديد».

وينتقل الحكى فى لحظة مرتفعة فى حدتها الحربية فى حكاية الملك النعمان ليكسر الإيقاع بحكاية العاشق والمعشوق. وتتحول هذه الحكاية من فرع إلى صلب

كامل فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، فتأخذ من الليالى حوالى ستاً وثلاثين ليلة.

تبدأ الحكاية بزواج الملك سليمان وإنجابه ابنا سماه تاج الملوك. ولما كبر خرج إلى الصيد والتقى بشاب يسمى عزيز. ويحكى عزيز حكايته مع ابنة دليلة المحتالة. وتنتهى مأساة عزيز بفقد رجولته وحمله صورة ادعت الفتاة أنها لأختها. فتبدأ قصة تاج الملوك مع دنيا ابنة الملك شهرمان وتنتهى القصة بزواج تاج الملوك فيها لتعود إلى الحكاية مرة ثانية.

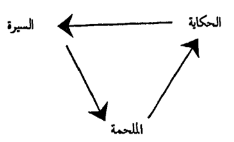
وفى الليلة الثامنة والستين بعد المائة، يخرج كان ما كان إلى البرية تاركا قصره فيلتقى شاباً اسمه صباح يحكى له قصته، وتنتقل الحكاية إلى أخرى، وهى حكاية كهرداش، ويعود السرد الحكائى إلى كان ما كان. ويتوقف ليحكى حكاية على لسان جارية من الجوارى إلى كان ما كان. وهى طرفة موضوعها حشاش افتقر فصار يمشى فى الأسواق، فذهب إلى الحمام وأخرج قطعة حشيش وبلعها. وتختم الحكايات الثانوية داخل الحكاية الأم حين قبض على البدوى الذى عذب نزهة الزمان فإنهم حين أرادوا قتله سألهم إن حكى لهم حكاية عجيبة هل يعفون عنه؟ فقص الحكاية لتكون سببا فى قتله.

إن هذا الحكى الممتد كان لمحاولة تحويل السيرة إلى الحكاية الشعبية.

*

وهنا يبقى سؤال: إذا كانت «حكاية الملك النعمان» فى أصلها سيرة فلماذا تحولت إلى حكاية؟

إن دخول الحكاية إلى السيرة أو العكس ليس بمستغرب وليس فريدا فى هذه السيرة. فالسرد القصصى فى التراث الشعبى له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص فى التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة. وقد يتم تكسر السيرة سريعا لتتحول إلى ملحمة. وقد لا تتحول إلى ملحمة فى تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهى الحكاية.



هذه الدورة تمثل دورة الحياة للحكاية الشعبية. وطبيعى أنه ليست كل حكاية تتطور إلى سيرة، كما أن كل سيرة لا تدخل فى ميدان التطور لتصبح ملحمة، ولكن السيرة بالقطع تتحول إلى حكاية أو تمتص قبل عملية التحول لتدخل عالم سيرة أخرى.

إن الفيصل فى ذلك هو الظرف التاريخى المرتبط بالحس القومى الذى يحدد حركة القص وعملية التحول.

لقد ولدت هذه السيرة إبان القوة العباسية. وقد كان الصراع العربى/ الرومى على أشده فى تلك الفترة. هذا العصر يعد قمة عصر القص فى الأدب العربى. لقد كان عصر الغناء قد انتهى تماما ودخل الشعر الرسمى دائرة البلاط وخاصة المثقفين، واحتل القص فى حياة الجماعة الشعبية مكانا كبيرا، وعرفت قصص خاصة بأبطال الثغور مثل عبدالوهاب بن يخت وأبى محمد البطال. وقد بنيت قصص كثيرة عن هؤلاء الأبطال تحمس لها جمهور العامة، ووجد القصاص فيها لذة التأثير على السامعين

الذين كانوا يشعرون بالراحة لوجود مثل هؤلاء الأبطال. وهنا أخذت تتخلق السيرة من حكايات هؤلاء الأبطال. ولما كان التاريخ حيا والمعارك مازالت دائرة وليس فى خلفاء بنى العباس من يمكن أن يكون بطلا للجماعة ففى صحوة التاريخ لا تستطيع الجماعة أن تجعل من خليفة معاصر لها تعرف أخطاءه بطلا من أبطال سيرها. وهنا عادوا إلى الماضى فكانت سيرة الزير سالم / الذى شك فى تاريخه حية تمثل بطولة جماعة منهم - تغلب - وكان عنترة الذى يمثل بطولة مجهولة ولكن إمكان حدوثها قائم ممثلا - لبنى عبس - وفخرا للعدنانيين، فى غياب الخليفة العربى الممثل لقوتهم.

هنا خرجت سيرة الملك عمر النعمان، بلازمان. وكان خروجها بلا زمان عاملا مهما من عوامل تكوينها وأيضا من عوامل نهايتها. فالملك النعمان لا وجود له فى تاريخ الأمة العربية. وتستطيع السيرة أن تضيف إليه القوة أو الضعف دون أن تكون هناك تهمة موجهة إلى الراوى أو إلى الجمهور. ومن هنا انطلق الخيال يمزج الواقعى بالخيالى ويدخل فى الحكاية أحاسيسه تجاه حرب الروم، بقطع النظر عن تاريخيتها.

كانت هذه السيرة مخالفة لواقع السير المتخلقة فى عصرها أو التى تخلقت بعدها بأن جميع السير العربية لها علاقة ما بالتاريخ، فإما أن أبطالها وجدوا بالاسم فعلا أو أنه يشك فى وجودهم.

وحين تحرك الزمن وتغير الواقع التاريخى للمنطقة، لم يكن للسلطة المركزية فى بغداد تأثير ضار على الجماعة بل على العكس تحول خلفاء بنى العباس إلى قوة روحية لهم أكثر مما هم قوة دنيوية. وقد ازداد الصراع العربى الروحى حدة. وازداد القص قوة وتعقيدا فى التعبير عن بطولة الجماعة. وفى أرض الشام التى تمثل حركة الإبداع لهذه السيرة، فقدت السيرة علاقتها بالجماعة، وأخذ التحول نحو الأبطال الذين كان لهم اسم فى عالم بطولتهم. وكان على الرواة أن يتغنوا بأمجاد رجالاتهم من القيسية. وهذا ما أدى إلى ظهور سيرة ذات الهمة. وقد رويت ذات الهمة وتشكلت السيرة من قصص البطولات التى رويت لفترات طويلة وتكررت روايتها حتى أصبحت جزءاً من حياة الجماعة الشعبية.

وأرجو ألا يتطرق إلى الذهن أنى أقصد أن السيرة تاريخ أو لها علاقة بالتاريخ، وإنما هى التاريخ الذى تتمناه الجماعة لها. فالجماعة فى السيرة الشعبية تصنع التاريخ بطريقتها. وليس المهم أن يكون ما يحدث فى السيرة قد حدث فى الواقع، ولكن المهم أنه قد حدث فى الذهن. ومن هنا، كان المؤرخون يهاجمون السير الشعبية لأن الجماعة الشعبية تراها تاريخا حقيقيا. وفى الحقيقة، لقد وجدت الجماعة نفسها وتاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبدا فى التاريخ المدون المحقق، الذى بدوره كثيرا ما يلجأ إلى الحكايات الشعبية التى كانت البذرة الأولى للسيرة. ففى رواية عن البطال قال:

«انفردت مرة ليس معى أحد من الجند وقد سمطت خلفى مخلاة فيها شعير، ومعى منديل فيه خبز وشواء فبينما أنا أسير لعلى ألقى أحدا منفردا أو اطلع على خبر، إذ أنا ببستان فيه بقول حسنة، فنزلت وأكلت من ذلك البقل بالخبز والشواء مع النقل، فأخذنى إسهال عظيم قمت منه مرارا. فخفت أن أضعف من كثرة الاسهال، فركبت فرس والاسهال مستمر على حاله، وجعلت أخشى إن أنا نزلت عن فرسى أن أضعف عن الركوب، وأفرط بى الاسهال فى السير حتى خشيت أن أسقط من الضعف. فأخذت بعنان الفرس ونمت على وجهى لا أدرى أين يسير الفرس بى، فلم أشعر إلا بقرع نعال على بلاط، فأرفع رأسى فإذا دير وإذا قد خرج منه نسوة بصحبة امرأة جميلة جدا، فجعلت تقول

بلسانها: أنزلنه، فأنزلننى فغسلن عنى ثيابى وسرجى وفرسى، ووضعننى على سرير وعملن لى طعاما وشرابا فمكثت يوما وليلة مستويا، ثم أقمت بقية ثلاث أيام حتى ترد إلى حالى، فبينما أنا كذلك إذ أقبل البطريق وهو يريد أن يتزوجها، فأمرت لفرسى فحول وعلق على الباب الذى أنا فيه وإذا هو بطريق كبير فيهم وهو إنما جاء لخطبتها، فأخبره من كان هنالك بأن هذا البيت فيه رجل وله فرس فهم بالهجوم على فمنعته المرأة من ذلك وأرسلت تقول له: إن فتح عليه الباب لم أقض حاجته، فثناه ذلك عن الهجوم على، وأقام البطريق إلى آخر النهار فى ضيافتهم ثم ركب فرسه وركب معه أصحابه وانطلق. قال البطال قال البطارقة : فنهضت فى إثرهم فهمت أن تمنعنى خوفا على منهم فلم أقبل، وسقت حتى لحقتهم. فحملت عليه فانفرج عنه أصحابه، وأراد الفرار فألحقه فأضرب عنقه واستلبته، وأخذت رأسه مسمطا على فرسى، ورجعت إلى الدير، فخرجن إلى ووقفن بين يدى، فقلت اركبن، فركبن ما هنالك من الدواب وسقت بهن حتى أتيت أمير الجيش فدفعتهن إليه، فنفلنى ما شئت منهن فأخذت تلك المرأة الحسناء بعينها فهى أم أولادى»[٨].

والغريب أن يذكر هذه الحكاية الإمام ابن كثير على أنها من تاريخ البطال دون أن يشكك فيها، بينما يهاجم فى حديثه نفسه عن البطال سيرة ذات الهمة التى يمثل واحدا من أهم أبطالها. فهو يرى أن «ما يذكره العامة عن البطال من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمة والبطال والأمير عبدالوهاب والقاضى عقبة فكذب وافتراء، ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش لا يروج ذلك إلا على غبى أو جاهل ردى. كما يروج عليهم سيرة عنترة المكذوبة، وكذلك سيرة البكرى والدنف وغير ذلك»[٩].

ولقد سقط من جميع النصوص المطبوعة حديثا التى روت الحكاية لحظة المصارعة التى تمت بين إبريزة وشركان وأوقعته فيها. كان واضحا أن هذا تم سهوا من الطباعة وليس شيئا يرد إلى الراوى، برغم أن أحمد رشدى صالح - فى طبعة دار الشعب - لم يحاول أن يكمل هذه السقطة. لقد أشارت الحكاية إلى موقف المصارعة بما يدل على أنه سقط من النص، فإنها حين رأت شركان الذى هزمته فى المصارعة يجندل الأبطال «عظم قدر شركان عندها وعرفت أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (الليلة ٦٦). وتذكر جاريتها فى نهاية الحكاية وهى تروى ما حدث بين شركان وإبريزة لابنها:

«كان أخوك الملك شركان قد تقدم على الجيوش وانعزل وحده عن عسكره فوقع عند أمك إبريزة فى قصرها، وكنا قد نزلنا وإياها للصراع فصادفنا ونحن على تلك الحالة فتصارع مع أمك فغلبته لباهر حسنها وشجاعتها» (الليلة ١٧٢).

وما حدث للبطال مع المرأة الرومية يتكرر فى سيرة الملك النعمان، ويستبدل البطال بشركان وتسمى الفتاة إبريزة، فهى تصارع صاحباتها وتوثقهن ثم تصارع الصحصاح وتغلبه ثلاث مرات. تصور السيرة لحظة الصراع فى صورة جنسية جمالية فهى قد نادته:

«يا مسلم تقدم قبل أن يهجم علينا الصباح بنوره الوضاح وكان عليها قميص مقصّب مطرّز بالذهب ولها أربعة عشر ذؤابة تنحدر على أكتافها ثم على الكفل يذهل من له نظر، وهو يحكى ظلام الليل إذا غسق لها عنق كأنه الغزال الأحور والشعر عليه ينحدر

كأنها عقارب، إذا لسعت العشاق لا ينفع من لسعها ترياق، وتعصبت بعصابة من الجوهر وهى على جبينها تزهر، والصحصاح حين نظر إلى جمالها تحير، لأنه رآها فتنة لأهل الأرض فى طولها والعرض، فحمل عليها وهو محترس على أخذها، وقد تعلقت به وتعلق بها، فما هى إلا وقد وقعت يده على خصرها فغاصت أنامله فى طيات أعكانها، وهبت عليه روائح المسك من أردافها وإذا ببطيخة عبيدى تحت تكة سروالها عند ذلك استرخت بعضاه وقل حيله وقواه وزادت لوعته وبلاه، وبقى فى مقام الحيرة والخطر، وتأوه وبان لها منه التقصير، وعلمت أنه بطل نحرير، ولكن ما حصل له ذلك إلا ببركة الشيخ الكبير، عند ذلك أسرته وبقى فى يدها مثل الزعفة فى الريح العاصف وصار يهتز كأنه الولهان الخائف. قال الراوى: ثم رفعته وأبقته إلى الأرض، وقعدت على صدره بكفلها فغاب الصحصاح لما أحس بذلك الكفل الذى كأنه تل من رمل أو جبل»[10].

لا أظن أن الحذف الذى تم فى (ألف ليلة وليلة) لهذا الحدث كان مقصودا. ولا أظن أن التصوير الجنسى كان له دخل فى ذلك أيضا. فرواة (ألف ليلة) وكذلك علماؤنا القدامى لم يكونوا يرون فى ذكر الجنس فى كتبهم عيبا أو عارا؛ فابن قتيبة يذكر:

«وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم وإنما المآثم فى شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب»[11].

وتتحول إبريزة إلى ألوف حتى يغادر الصحصاح بلاد الروم لتأخذ إبريزة طريقا آخر مختلفا عن ألوف.

وإذا كانت ألوف قد ورثت إبريزة وتوسعت صورتها، فكذلك ورث عقبة شخصية شواهى ذات الدواهى. لقد تكاملت صورة الشر فيه بحيث لم تعد شواهى بجوار عقبة إلا الشخصية الأولية التى تخلقت منها صورة عقبة. وصورة شواهى فى شكل حكاية عمر النعمان فى (ألف ليلة وليلة) قد تقلصت صورتها الشريرة عن الصورة التى رسمت لعقبة. لقد جعلت ميلاده خارقة من خوارق البشر فإن أمه عالية حين كانت حاملا به :

«نامت فرأت فى منامها ولذيذ أحلامها كأن الأرض تزلزلت وخرج من الأرض شخص أعور يطير من عينيه الشرر شنيع المنظر وعلى وجهه حية رقطاء، وإن ذاك الشخص أقبل على غالية ومد يده إلى بطنها، وقال إن تقربه على إبليس عند قدومه ويفرح الكفر بحضوره، فلقد تعكست الأرض عند نزوله، ولقد سمعت من الذين يسترقون السمع بأنك ألعن أهل زمانك وأخبث أهل الأرض وإن إبليس مشتاق إليك وسيطرح مصائبه عليك، وهو ينادى: واشوقاه إلى الخناس فتنة الناس الوسواس، ثم نادى يا غالية أكرمى مثواه، فإنه قرة عينى أيها الحرة، وهو شريك أبو مرة»[12].

وإذا كان عقبة قد ورث شخصية شواهى ذات الدواهى، فإن (ألف ليلة وليلة) قد احتفظت بصورتها الفريدة باعتبارها امرأة قادرة على صناعة الشر تقف بجوار أبطال الشر فى السير الشعبية؛ عقبة وجوان وسقرديس ودليلة المحتالة.

وعلى كل، فإذا كانت سيرة ذات الهمة قد امتصت سيرة الملك النعمان فإن (ألف ليلة وليلة) جعلت السيرة فى الحكاية الشعبية، فجمدتها واحتفظت بمعالمها سيرة شعبية كان يمكن أن تضيع.

الهوامش :

(١) انظر : مقدمة كتاب **ألف ليلة وليلة من أصوله العريقة**. تحقيق وتقديم : محسن مهدى، ليدن : بريل، سنة ١٩٨٤، ص٤٥.

(٢) المرجع نفسه. ص١٣.

(٣) **Heroic epic & Saga**; ed., Felix, J. Oinas. Bloomington. Indiana University Press, 1978. «p. 144».

(٤) **Ibid.**

(٥) ألكذاندر هجرتي كراب. **علم الفلكلور**. ترجمة رشدى صالح. القاهرة. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٧. ص٢٢٩.

(٦) سهير القلماوى. **ألف ليلة وليلة**. القاهرة : دار المعارف، ١٩٤٣. ص٣٠٩.

(٧) المرجع نفسه. ص١١٣.

(٨) الحافظ بن كثير الدمشقى. **البداية والنهاية**. بيروت، جـ٩. ص٣٣٢.

(٩) المرجع نفسه. ص٣٣٤.

(١٠) **الأميرة ذات الهمة**، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦٣، المجلد الأول، الجزء الرابع، ص ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(١١) الإمام الحافظ ابن قتيبة الدينورى: **كتاب عيون الأخبار**، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٣٢٤ ـ ص٥.

(١٢) **الأميرة ذات الهمة**، سبق ذكره، المجلد الأول، الجزء الخامس، ص٤٧٢.



الدوائـر المتشـابكة

دراسة فى الصياغة الروائية المصرية

لحكـايات ألـف ليلـة وليلـة

نموذج من «دليلة المحتالة وعلى الزيبق»

أحمد درويش *

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا (ألف ليلة وليلة)، بما أسموه «عبقرية الكاتب المصرى المجهول» الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى. ولقد كان ماكدونالد يتساءل:

«من هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحدب، وحكاية مزين بغداد؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية؟ إن هذه الحكايات جميعاً فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية، ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما فى القصص الفارسى أو الهندى من بعد عن الواقع....ما هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون ويكتبون؟ أولئك الأفذاذ فى الأدب الشرقى»[1].

ولعل هذه العبقرية القصصية، للكاتب المصرى المجهول الذى أعطى لحكايات (ألف ليلة) فى مجملها صياغتها الأخيرة، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى بأنها حكايات «باردة» إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبر عن جانب منه ماكدونالد الذى يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن النسخة القديمة، يقول ابن النديم المتوفى ٣٨٥ هـ عن حديثه عن (ألف ليلة):

«والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الإسكندر... واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على ألف ليلة، وعلى دون المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث فى عدة

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات وهو بالحقيقة
كتاب غث بارد الحديث»[٢].

وما بين هذه المرحلة التى كان يوصف فيها القصص الغفل لـ (الألف ليلة) بالبرود والغثاثة، شأنه فى ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة، والمرحلة التى انتهت إليها صياغتها الفنية فى مصر فى القرن السادس عشر الميلادى/ العاشر الهجرى من جهة أخرى، لعب قلم القصاص المصرى المجهول دوراً مهماً فى تطوير فن القصص العربى، وتحويله من الطرفة أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفنى، وكما يقول ليتمان:

«فقد اتخذ الأدب القصصى فى مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به؛ ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة Ro-man فى اصطلاح الفرنك، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conte والحكاية Nouvelle »[٣].

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من «الجمهور» ، وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو الشام أو العراق حين سادت نغمة الإيجاز فى القول وشعارها «حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق» ، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح يغنى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام، وتأثرت كتب الخطاب النثرى، بما ترجم عن الفارسية فى هذا المجال من الحديث عن «آداب المجالس». وقد بعد القاص المصرى عن كل ذلك، وانطلق فى فن الحكاية مفصلاً ومطولاً ومحللاً، استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى فى مصر، وما يتبعه ذلك من التعود على نسيج الحكاية امتثالاً لمبادىء آداب مخاطبة الملوك، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر فى العصر الفاطمى ووجدت هذا الفن القصصى قد نما وترعرع، لم تتردد فى استخدامه كما هو فى بعض الأحايين لخدمة أهداف الدعاية والسياسة، فلقد قيل :

«إن ريبة حدثت فى قصر العزيز بالله (الفاطمى) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية فطلب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً سمرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم»[٤].

ولاشك أن منهج «الإلهاء» الدعائى هذا، قد اتبع فى كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم فى القصص الشعبى فى (ألف ليلة)وغيرها، وهو منهج أفاد التراث الأدبى كثيراً، ربما من حيث لم يرد، غير أن القصاص المصرى، لم يكن يجلس فقط فى انتظار أوامر الإلهاء، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذى كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة، وكان ينتظر منه وجبة التسلية المسائية فى المجالس والمنتديات والمقاهى، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص، وهم حريصون على أن لا ينضب المعين لكى لا تنقطع أسباب الرزق، ومن ثم فقد كانوا يعيدون فى بعض الأحيان تناول القصص العراقى أو الهندى أو الفارسى مع مزجه بالطابع المصرى القصصى، وإيجاد ألوان من التوالد تتم فى شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية، ونحن نلتقى بهذا النمط كثيراً فى (ألف ليلة) ، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة»[٥] التى نود أن نقف فى هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة.

وتتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها، وتنتمى الحكايات الثلاث مكانياً إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر، وتنتمى زمانياً فى الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد، وصلاح المصرى مقدم ديوان مصر، لكن ذلك الانتماء الحكائى لايتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعى الذى يمكن الاستئناس فى تحديده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة فى الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد، فى محاولة للاقتراب من زمن الحكاية وزمن الصياغة.

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالى:

«كان فى زمن خلافة هرون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف، وآخر يسمى حسن شومان، وكانا صاحبى مكر وحيل، ولهما أفعال عجيبة، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة، وجعله مقدم الميمنة، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة، وجعل لكل منهما جامكية فى كل شهر ألف دينار، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده..

وكان فى البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المنادى بذلك، فقالت زينب لأمها الدليلة: انظرى يا أمى هذا أحمد الدنف، جاء من مصر ولعب «مناصف» فى بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقى مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة.. ونحن معطلون فى هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد سابقاً، فقالت زينب لأمها، قومى اعملى حيلاً ومناصف، لعل بذلك يشتهر لنا صيت فى بغداد وتكون لنا جامكية أبينا».

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية، فالمسرح يتجسد فى بغداد عاصمة الخلافة، التى جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصف [٦] إلى أن تقرب إلى الخليفة فأسند إليه جانباً من السلطة يتمثل فى شغل منصب مقدم الميمنة فى شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التى تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى فى الشوارع باحترامه باسم الخليفة، وهذه المزايا هى التى سوف تحدد أطراف الصراع، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة فى المنصب ذاته ممثلين فى أرملة مقدم الشرطة السابق «الدليلة» وابنتها «زينب» اللتين رأتا إمكان تحدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج «الأمن العام» إثباتاً للمقدرة وطلبا لعودة المزايا السابقة ممثلة فى عودة راتب الزوج السابق، وطمعا فى الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسؤولية أبراج حمام الرسائل، التى هى (أعز على الخليفة من ولده) والتى كانت بعض مسؤوليات زوج دليلة. صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء. ولربما يثير هذا المشهد الأول، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع، تساؤلات حول الاقتراب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته، والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستبعدة فى بداية الاهتمامات الحديثة بـ(ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سهير القلماوى:

«من الصعب أن نحدد لليالى عصراً بعينه، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصراً معيناً، ولكن هذه الصعوبة فى أمر البيئة لاتهم كثيراً» [٧].

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين، حاولوا تحديد زمن الصياغة فى مجمله،

فرأى وليم لاين [٨] أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥و١٥٢٥، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامى ١٥١٧ و١٥٢٦ وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هى التى نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٦٣٦م، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أى عام ١٥٢٦، وهو الزمن الأقرب، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالى وبعض النظم العثمانية التى لم تعرف فى مصر إلا بعد دخول العثمانيين ١٥١٦، أمكن حصر التدوين فى هذه الفترة[٩]. ولقد حاول باحثون آخرون. أن يقتربوا، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية، من معرفة زمن الحدث المحتمل. وفى القصة التى بين أيدينا كثير من الإشارات. التى تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخى، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة، التى يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة. فمصطلح «المهندس» يتردد فى الحكاية أكثر من مرة، تقول دليلة: «إن لى بيتاً كبيراً قد خسع وصلبته على خشبة وقال لى المهندس اسكنى فى مطرح غيره لربما يقع عليك» [١٠]. ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى؛ فابن منظور (٦٣٠ - ٧١١هـ) يذكر فى لسان العرب، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعنى «المقدر لمجارى المياه والقُنى واحتفارها حيث تحفر وهو مشتق من الهنداز وهى فارسية»[١١]، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة «الخازندار» التى تستخدم فى الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكى. لكن «أندريه ميكيل»[١٢] يستطيع أن يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة «جامكية» بمعنى الأجر أو الراتب، فقد استخدمت بهذا المعنى فى نهاية العصر السلجوقى فى أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى وقد تساعد فى هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة فى الحكاية مثل «أبراج الحمام»، ووجود تنظيم عال لها ممثلاً فى وظيفة «براج السلطان» التى أنشئت فى عهد صلاح الدين الأيوبى ت ٥٨٩هـ/ ١١٩٣م، أما تشكيلات جماعات الشطار التى تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة فى أحمد الدنف وحسن شومان، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها على الزيبق، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقى أو المتخيل لبعض الشخصيات فى بغداد أو القاهرة، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقى للحدث[١٣]. فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبى المصرى وترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم، أعدم فى مصر ٨٩١ هـ/ ١٤٨٦م، وكذلك بالنسبة لشخصية على الزيبق الذى كان رئيس عصابة فى بغداد فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقراً لبدايته، وبغداد مسرحاً لنشاطه، على ما سنرى. وربما يقود ذلك كله من خلال المقاربة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية يحتمل وقوعها فى عهد الخليفة الناصر ت٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م، وإلى أن تكون قد دونت فى مصر، فى القرن الثالث عشر الميلادى أو فى أعقابه.

جماعات الشطار هى التى تشكل عصب الحكاية، وهى التى تحدث تحالفاً غير مكتوب مع الدولة، مؤداه أنه ينبغى أن تتمتع هذه الجماعات بالمزايا المخصصة لقادة الشرطة، وأنها لكى تحصل عليها ينبغى أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء، وتصل قوة المناورة غايتها، عندما تستطيع إلحاق الضرر بجماعات موكلة بحفظ الأمن، ساعتها يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه فى الأسواق مقدماً مطاعاً، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقف على بساطه ويأكل من سماطه. والراوى يدبر تسلسل الأحداث فى الحكاية من خلال

حلقات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترقبة، القوة الخشنة والقوة الناعمة، وهى كلها قوى متضادة، تسمح للراوى بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التى تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال.

فى هذا المشهد، تتجسد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع، ففى الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثانى على الشؤم أو على الشوم وهى العصى الغليظة التى كانت تستخدم أسلحة فى صراعات هذه الطوائف[١٤]. وتتجمع إذن فى اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن، وعلى عكس ذلك تتجسد فى أسماء الطرف الثانى (النساء) صفات القوة الخفية، المحتالة والنصابة. والراوى يقدم لنا فريق الصراع فى الطرف الثانى من خلال قناع نسائى، حتى لو وجد بين أفراده بعض الرجال، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التى كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق، وترك لها بنتاً متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد اللقيط (لا اسم لأبيه)، ولدليلة بنت أخرى عازبة هى زينب النصابة، وأخ هو رزيق السماك (لا اسم لأبيه)، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكى يتحول إلى سماك، فالفريق كله ينتمى إلى دليلة وينتسب إليها.

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذى تولى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى، من خلال المناصف، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة فى محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم، وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذى عليه أن يكتوى بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور، فى بداية لعبة الصراع، سوف تكون لحظة دالة، فالراوى يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكى تلعب عليها المنصف الأول لكى يتم الإيقاع بمدنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى، توضع على الفور الخطة بما فيها من وسائل التمويه، واكتشاف نقطة الضعف، وتحديد الهدف القريب، الذى قد يلوح فى نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلباً للحماية أو النكاية، ومن ثم ينشأ فى بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل.

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقرى لانسياب الخطة وليونتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائح مختلفة متعاقبة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها، فدليلة تبدأ خطتها بالتستر بلباس الدين:

«فقامت ضربت لثاماً، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباساً نازلاً لكعبها وجبة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرقبته وحطت فى فمه ثلاثة دنانير وغطت فم الإبريق بليفة وتقلدت بسبح قدر حملة حطب، وأخذت راية فى يدها وفيها شراميط حمر وصفر، وطلعت تقول الله الله، واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض فى ميدان القبيح».

ومن خلال هذا القناع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربى حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركاً فيتناثر أمامه من الليفة عفواً الدنانير الثلاثة التى يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء، تتحول بين يديه إلى «رشوة مباركة» فى إشارة إلى قدم العلاقة بين أدعياء الدجل الدينى والنفع المادى.

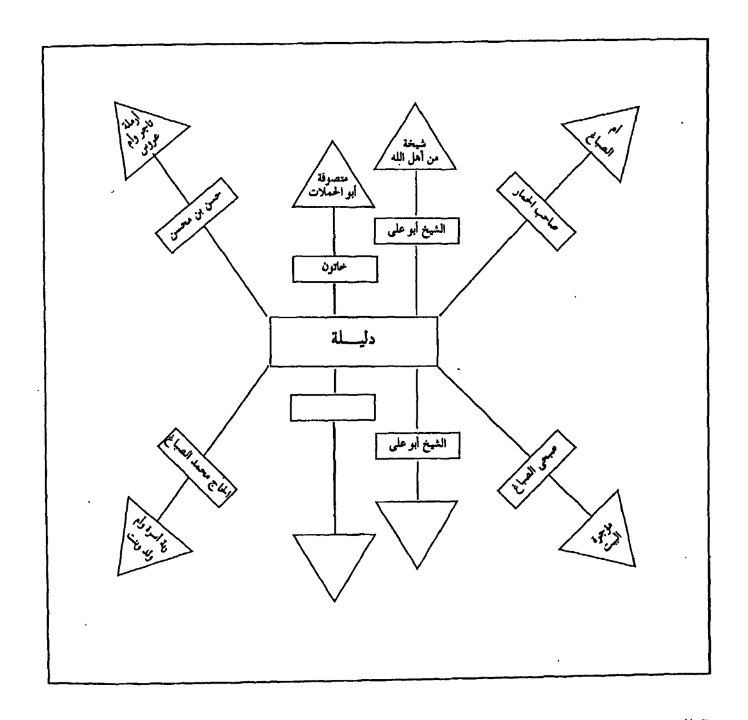
وهكذا، تتهاوى العقبة الأولى لتدخل «الشيخة» إلى خاتون الجميلة زوج حسن شر الطريق المحملة بالصيغة والملابس الغالية، وهدفها استدراجها إلى خارج الحمى ونزع صيغتها وملابسها. وينبغى أن توضع الخطة سريعاً على أساس من «نقطة الضعف» التى لا تعرفها دليلة، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون: «أنا أنظرك مكدرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك» ، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى، ترسم الخطة، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها، وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجريدها من الثياب والذهب. وهنا، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد، ويتمثل فى حسن ابن التاجر محسن، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق، ويبصر دليلة قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة، وكانت دليلة قد أوصتها منعاً للريبة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك، وتتشكل الخطة الجديدة فور رؤية الفتى؛ تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولع بالفتاة، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيراً وهى تخاف عليها من الطامعين، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر. وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران: مضاعفة الغنيمة، ونفى الريبة من خلال تحرك شبه عائلى لامرأة مع بنتها وابنها. وبعد أن تكبر قافلة الصيد، لابد من بحث عن مكان ملائم،

وتولد دائرة ثالثة تتشابك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به، وقد توافرت من قبل عند دليلة، وليست وليدة اللحظة أو الحدس أو السؤال ،كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين، فهو شره طماع وعنده بيت خال صالح للإيجار، والخطة السريعة أن تفهمه أن بيتها آيل للسقوط، وأن المهندس نصحها بإخلائه ريثما يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها وابنتها للمتاعب، وتريد أن تؤجر منه بيته شهراً أو شهرين. وبعد مساومات يوافق ويعطيها ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة، فتصطحب الفتى والفتاة، والمسافة بينهما محفوظة، ويدخل الثلاثة على التوالى: تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبنتها عن عريس، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئاً واحداً، وعندما تسألها الفتاة عنه، تقول لها:

«هناك ولدى أهبل لا يعرف صيفاً من شتاء دائماً عريان وهو نقيب الشيخ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ يأخذ حلقها ويشرم أذنها ويقطع ثيابها الحرير» .

ومن ثم تنصح الفتاة بأن تتجرد من أشيائها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزيارة، وتسلمها الفتاة ما معها، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجذام، وأن الأم وعدتها لتطمئنها بأن تريها الفتى شبه عار، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابسه وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزيارة، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين وانسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات، والفتى ينتظر عروسه سيدة الجميلات. ونستطيع أن نتصور خلخلة المعرفة الشخصية التى هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال

مـا أحدثتـه دليلة فى المنصف الأول من رسم شخـوص تنكرية لها عند أطراف عدة، تحمل عند كل منها وجهاً مختلفاً، مثل خاتون والشيخ أبو على وحسن بن محسن، والحاج محـمـد الصبـا غ وكـذلك صبيه اللذين سوف ترسلهـما إلى البيت الذى حبست فيه الضحايا بحجة إعـداد غـداء ليـخلو المحل لهـا، ولتـتـمكن من الإيقـا ع بصاحب حمار غبى، تستدعيه وتفهـمه أنها أم الصباغ وأنهـا فى حـاجـة لأن تنقل سـريعـاً مـا يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقى لتثبت إعسار ابنها «لأجل إذا نزل كشف من طرف القاضى لا يجد شيئاً فى المصبغة»، ويهوى الحمّار على المصبغة تحطيماً وتأخذ هى حماره فتحمل عليه غنيمتها «وستر عليها الستار



وعمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب». ومن الطريف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو «ستر من الستار»؛ وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النوايا الطيبة عندما ينجيهم الله من بعض المآزق.

وإذا تساءلنا عن «كشف حساب» الجولة الأولى من المنصف، أو الفصل الأول من الرواية، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهاة امتزاجاً شديداً، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عاريين فى بيت الصباغ، تظنه «نقيب» الشيخ الأبله العارى، ويظنها العروس الموعودة، شبه العارية، وفى لحظة واحدة تكتشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه، ويلقى كل المسؤولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها «الصباغ» بالغداء الذى أعده للمستأجرين الجدد، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسؤولية ولايملك إلا أن يعوضهما بما يسترهما من ملابس، ويسارع فى العودة ليجد كارثته أكبر والحمّار أتى على معظم أدوات المحل، وتتشابك المسؤوليات ويتعالى الصياح. وعندما يكتشف الحمّار ضياع حماره، يكون عدد الضحايا قد وصل إلى أربعة: زوج شاويش، وابن تاجر، وصبّاغ، وحمّار، ويكون المنصف قد هز «الأمن» فى شرائح تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة، ويبلغ جانباً من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون، ويقول الوالى لهم: «كم عجوزاً فى البلد روحوا وفتشوا عليها وامسكوها وأنا أقررها لكم».

مع المشهد الثانى للرواية، يطور الراوى الأحداث بطريقة لاترد على ذهن صاحب الطرفة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة، وهى كلها ألوان قصصية كان يمكن أن تقنع بسلامة المغامر و«ستر الستار»، ولكن الراوى يريد أن تهز مناصف دليلة قاعات الحكم، وما دام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز استهانة بها، فالرسالة لم تصل بعد. ومن هنا، فإن دليلة تتحرك بمنصف جديد لكى يصل صوتها أوضح، وتختاره هذه المرة خاطفاً غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء: التمويه واكتشاف نقطة الضعف والخطة السريعة. ففى ملابس خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهنه عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار، تدعى أنها تحمله إلى بيت شاه بندرالتجار وتختفى، وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا اثنان: الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار، ولينتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى. ويأخذ الراوى بأنفاس سامعيه عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاق ويمسك بها، لكنها ما تلبث أن تجد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتيان أو الشطار بناء قوياً يتلافاها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية. أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار أحد الممثلين لجماعة «الضحايا»: هل تطلب حمارك أو حاجة الناس؟ ويكون الرد الفورى: حمارى، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع، والتى قدم الراوى فى مقابلها صورة لأحكام العلاقات بين أفراد جماعة «الشطار» أو «الفتيان»، كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزيبق، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها، كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزيبق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليلحق بكبيره وأميره أحمد الدنف، وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع على فى حبها من أول نظرة ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة، ويكون المهر الذى يشترطه خالها رزيق السماك، هو الحصول على بدلة قمر بنت عذرة

اليهودى الساحر، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتيان قوتها فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم. وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية، فالفتى القاهرى يحصِّل المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية، وسحر العيون بسحر الطلاسم. فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يسخط منافسه على الزيبق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى، فقد استطاع «الفتى» الساحر أن يوقع بابنته قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبتها فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها، فتنضم إلى زينب؛ إحداهما خاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيبق، ويتم الزواج بين يدى الخليفة.

إن الراوى يلجأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد، مشكلاً منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية، ومشكلاً منها كذلك لوناً من «الخروج» الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة «الخروج» الفردى العشوائى الذى يجسده، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية، نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لكى يكون أحد ممثليها، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج «الأعرابى» الذى يبدو دائماً فى (ألف ليلة وليلة) نموذجاً للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع. وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم؛ فعلى الزيبق الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى ارتداء درع ملىء بالجلاجل، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابى فيطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتنجو القافلة، وفى مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابى الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحدة من أشد مواقفها حرجاً عندما يقبض عليها، وتشد من شعرها ويصلبها «المشاعلى» على عمود، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحكم القاسى، ويبيت الجنود حولها يحرسونها، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابى القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل «الزلابية»، وتلتقط دليلة الخيط لكى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلابية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوباً، لكى ينعم بالعقاب «اللذيذ» الذى تهرب منه، وتوثقه مكانها ثم تهرب على فرسه.

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة، الحمَّار، البدوى قاطع الطريق، والأعرابى عاشق الزلابية، تتشابك لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث. وإذا كان البدوى قد قتل، والأعرابى قد صلب، فإن الحمَّار الأنانى تفهمه دليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المغربى وتستمهله لحظات حتى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه، وتهمس فى أذن الحلاق المغربى، مشيرة إلى الحمّار ، بأنه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن ترديد «أين حمارى؟» وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكيه على صدغه بعد إفهامه أن حماره موجود، وتدس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه.

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم ودقيق، فجماعات الفتيان لها تقاليدها، فهنالك المقر لكل جماعة، وهو مقر يمنحه الخليفة، أحياناً، لإقامة

رئيس الجماعة وفتيانه الأربعين، وعدد الأربعين عدد ساحر فى (ألف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة، بدءاً من على بابا والأربعين حرامى، مروراً بأعضاء «النقابات المهنية» كنقابة الصباغين فى حكاية أبى صير وأبى قير الذين لا يزيد عددهم عن أربعين ولا ينقص عن أربعين، وفى عدد العبيد الذين يمرون بين يدى «دليلة» بعد أن تعينت مسؤولة عن أبراج حمام الرسائل، بل إن عدد هذه الحمائم أيضاً أربعون، ولا تزيد قافلة تجار الشام التى حماها على الزيبق من البدوى قاطع الطريق عن أربعين تاجراً مع شاه بندر التجار.

ومقر الجماعة يحاط بلون من السرية، لا يتم الحديث عنه علانية، وعندما يأتى على الزيبق من القاهرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لا يدله أحد عليه، لولا أن يرى صبياً صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قذف حصى برجله نحوه من بعيد، وحتى هذا الصبى نكتشف فيما بعد أنه «أحمد اللقيط» حفيد دليلة، أى أنه أيضاً واحد من أفراد هذه الجماعات، وعندما يطرق على الزيبق الباب لا يطرق طرقاً عادياً وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها، فيقول من بالداخل هذه طرقة على الزيبق. أما التكافل الشديد بين أفراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التى تتوطد بينهم حتى على البعد، فأحمد الدنف نفسه عندما يستقر به المقام فى بغداد، يرسل مع سقاء ماء قاهرى رسالة إلى صبيه على الزيبق فى الدرب الأحمر يطلب موافاته فى بغداد، لكن على الزيبق قبل أن يرحل يطمئن صبيانه الأربعين بأنه يفكر فيهم ولا يتخلى عنهم. وبالفعل، فإنه عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه الشجاع عن قافلة التجار بالشام، يرسل بالمال سريعاً إلى فتيانه الأربعين، وعندما تصل مغامراته فى بغداد قمتها، باقتناص قلب الفتاة اليهودية ورأس أبيها ويد زينب النصابة، والمثول بين يدى الخليفة، فإن أول مطالبه كان استقدام فتيانه الأربعين من القاهرة لينضموا إليه فى بغداد عاصمة الخلافة.

إن هذا النوع من الترابط الشديد بين الجماعات السرية فى مواجهة الدولة، استثارة لها، وطلباً للتحالف معها، هو الذى أوقع «الشعب» كما تظهر التقنيات الروائية فريسة بين «الشاويشية» و«الفتيان»، بين العصابات المنظمة العلنية والعصابات المنظمة السرية التى تتخذ طريقها نحو العلن من خلال «إظهار العضلات»، دون إراقة الدماء، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتعويض، فقد ردت دليلة ما أخذته من الناس أمام الخليفة، وعندما تبين أن ضروس الحمّار التى خلعت وحاجات الصباغ التى خربت غير قابلة للرد:

«أمر الخليفة للحمار بمائة دينار، وللصباغ بمائة دينار وقال انزل عمر مصبغتك، فدعوا للخليفة ونزلا، وأخذ البدوى حوائجه وحصانه وقال حرام على دخول بغداد، وأكل الزلابية بالعسل، وكل من كان له شىء أخذه وانفضوا كلهم».

فالخليفة، ممثل الدولة، يساهم فى تعويض الخسائر التى ألحقتها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة فى لحظة الصلح مع دليلة وإسناد منصب «البرّاج» إليها.

ولقد بيّن هذا التحالف جزءا مما أسماه «باين» بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية فى مدينة السلام؛[١٥] حيث :

«كان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان، وعلى الزيبق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم».

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجيرهارد[١٦] التى تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرية، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهواية يمارسها الرواة، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب، والحنين الذى كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر.

وأيا ما كان الأمر، فقد ظل جمهور الأمة ـ كما يعكس الراوي بفنية وصدق ـ جمهوراً متفرجاً مستهلكاً، يغذيه الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه، ويعكس له صورة أنداده من الجمهور العادى، وقد شارك مشاركة المتفرج فى الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعاً من ملابسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان، وتبنجهم وتجردهم، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزيبق ورزيق السماك الذى يعلق كيساً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشطار أن يلمسوه، وقريب منه أقراص من الرصاص المغلى، تصل فى سرعة فائقة إلى وجه من يحاول. ولا يستطيع فى الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقى رزيق السماك إلا الفتى المصرى على الزيبق.

ولكن الراوى يظهر الجمهور فى كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً، لا يكاد يهمس إلا بتعليق عابر، أو يظهره ضحية تضيع أضراسه ويكوى على صدغه، ويجرد من ملابسه، ويحطم دكانه الصغير، فى الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة، التستر بالدين، والإغراء بالجنس، ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتآمرين المتفاهمين، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين.

الهوامش :

(١) ماكدونالد: دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية)، جـ ٤ ص ٢٠٩، دار الشعب، القاهرة، د.ت.

(٢) الفهرست لابن النديم، طبعة فلوجل ص ٣٠٤.

(٣) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية جـ ٤ ص ٢١٣.

(٤) السابق ص ٢١٢.

(٥) ألف ليلة وليلة، مطبعة صبيح بمصر (د. ت) جـ ٣ ص ٢١٢ وما بعدها.

(٦) تستخدم كلمة المناصف بمعنى الحيل، وإظهار القدرة على تفزيع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة، والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات مادة «نصف» . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط، «انتصف منه، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء». ومن هذه المشتقات كذلك «المنصف كمقعد ومنبر الخادم، وجمعها مناصف»، القاموس المحيط جـ ٢ ص ٢٠٧، مطبعة الحلبى ـ ١٩٥٢.

ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغ: «أنصف فلاناً من فلان، استوفى حقه منه». المعجم الوسيط جـ ٢، ص ٩٦٣، مجمع اللغة العربية ١٩٨٥، القاهرة.

(٧) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة،٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩.

(٨) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة العربية، مرجع سابق.

(٩) انظر : أحمد حسن الزيات، ألف ليلة وليلة ، محاضرات المجمع العلمى بدمشق، جـ ٣، وانظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها، شفيق معلوف: حبات زمرد وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٦٦.

(١٠) ألف ليلة وليلة جـ ٣ص ٢١٦.

(١١) انظر لسان العرب لابن منظور جـ ٦ ص ٤٧١٠، طبعة دار المعارف.

(١٢) André Miquel. Sept Contes des Mille et une nuits. pp.54 et suivants. Sindbad. Paris 1981.

(١٣) Voir: Cl. Cohen. Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen Age. Leiden 1959.

(١٤) انظر: معجم أسماء العرب، جامعة السلطان قابوس، مادة «دنف» جـ ١ ص ٥٩٥، ومادة شومان جـ ١، ص ٩٧٠، جامعة السلطان قابوس ـ مكتبة لبنان ١٩٩١.

(١٥) انظر: الوقوع فى دائرة السحر، ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى ، محسن جاسم الموسوى ص ٣٢٧ ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٨٢.

(١٦) المرجع السابق ص ٣٢٧.

مدينة النحاس*

قصة رمزية من ألف ليلة

أندرياس حاموري

«بالميرا العتيقة بجواهرها المفقودة
ومعادنها المجهولة ولؤلؤ البحر تلملمها يداك، لا تطاول ضوء هذا التاج المبهر
ذاك لأنه لن يكون إلا هذا الضوء الخالص
لن يكون مبعثه هذا الشعاع القدسي الفطرى
حيث عيون البشر رائعة الاكتمال
لن تكون سوى مرايا معتمة تئن».

بودلير

تلفت «حكاية مدينة النحاس» انتباهنا بطرق محيرة، باعتبارها أكثر قصص الرحلات إثارة للكآبة. فخلال متاهة أحداثها، يتجلى التشاؤم المعتاد والصرخة القديمة ubi sunt، ويحس، ويرتفع فى النهاية. وسأحاول هنا تقديم بضع ملاحظات عن طبيعة هذه المتاهة وسحرها، آملا كشف ترابطها المنطقى واكتشاف مصدر قوتها [1].

والقصة سرد لوقائع حملة أثرية تنقسم إلى قسمين: الأول مقصود والثانى يتحقق بالمصادفة. ففى المشهد الافتتاحى، يظهر الخليفة عبد الملك بن مروان وحاشيته يناقشون أساطير الماضى. وينتقل الحديث إلى سيطرة الملك سليمان على الجن، وقماقم النحاس التى لاتزال موجودة وقد حبسوا فيها. ويغلب الفضول الخليفة، فيتم ـ فى الحال ـ تنظيم حملة إلى بلاد الغرب الأقصى، حيث يمكن أن توجد هذه القماقم. وهو مشروع يتحقق له النجاح؛ فبرغم أنهم يضلون طريقهم فى الصحراء، فإن المستكشفين ينجحون فى أن يصلوا إلى الهدف، ويعودوا إلى دمشق بالعديد من الأشياء. ويسقط «طالب بن سهل» ـ أحد قائدى الحملة ـ ضحية طمعه فى مدينة النحاس، أما الأمير «موسى» ـ القائد الثانى ـ فبعد أن ينجز مهمته، فإنه يعتزل الناس ويعيش حياة من التقوى فى القدس. ويكمن محور الحكاية فى زيارة

* أحد فصول كتاب: Andreas Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton University Press, Second edition 1975.

ترجمة : رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

مدينة النحاس. وهى ما تحدث عندما يضل الركب عن الطريق المباشر، ويدخل وصفها ـ ببساطة ـ فى سياق القص الأكبر. إلا أن ذلك ليس أحد أمثلة التقنية المألوفة فى توظيف الحكاية الإطار فى تجميع عدد من الحكايات، وشد انتباه المتلقى من خلال ربط الأجزاء إلى كلٍّ واحد. وفى حكايتنا، تم ربط ما هو مقصود بما هو قائم على المصادفة بطرق عدة، وهى الروابط التى نعتبرها من بين أدواتنا الأساسية لفهم الخطة العامة للراوى.

يقوم المستكشفون بالبحث بعد تحطم السفينة التى لم تغرق فى الحال، والتى تذكر ـ برغم الحطام ـ بمجد الملك سليمان. غير أننا ـ فى الوصف الأولى للقماقم النحاسية ـ نقع على ملاحظة ساخرة، ترد عندما ينكسر ختم سليمان عن أحدها، ويخرج الجن مطلقا صرخة ندم هائلة ـ بصورة حذرة، إذ «ترد إلى ذهنه فكرة أن سليمان مازال حيا»[٢]. ولسوف يعود تناقض صرخة الجنى لينتاب المستمع كلما تقدمت القصة.

وبعد رحلة استمرت عاما بكامله، اكتشف ـ فجأة ـ رجال الحملة، ودليلهم الشيخ الحكيم التقى، أنهم تائهون فى الصحراء. ذلك ما حدث فى الصباح، فلم يجدوا مفرا من مواصلة السير. وعند موعد صلاة الظهر، وقع بصرهم على قلعة سوداء مهيبة، استطاع الشيخ أن يتعرفها، ويعرف أنهم على طريق محوّل يفضى ـ من القلعة السوداء ـ إلى مدينة النحاس، ثم إلى بلد القماقم. ومن اللافت أن السارد لا يبدى أى اهتمام ـ بالمرة ـ بورطة الرحالة الدرامية فى ضياعهم فى الصحراء. فهو حريص ـ فحسب ـ على التأكد من توفر بديل لخيبة الأمل؛ فالوصف ليس مهما لديه. وبعد عام من السير على الطريق، كان رحالتنا يتخذون سبيلهم إلى الزمن السيىء للمدينة؛ حيث اختلط الماضى بالحاضر بفعل إيهامات مختلفة.

والقلعة السوداء نوع من مدن الأشباح. وما من واحدة منها، وليس سوى النقوش التى تحكى قصة المحاولات العبثية ـ والمثيرة للسخرية، فى النهاية ـ لملك غابر لمقاومة الفضيلة. وترى «جيرهارد M. Gerhardt» فى القلعة السوداء تشخيصا مسبقا لمدينة النحاس، لكنها تشعر «أن لا شيء يحدث فيها أو بسببها.. ولا تخدم الواقعة كلها أى غرض آخر سوى خلق مستودع للمواعظ الأخلاقية الموجودة فى النقوش»[٣]. وأعتقد أن هذا المثال من التشخيص المسبق له ـ بالفعل ـ أهمية بنيوية كبيرة، بل ما هو أكثر بكثير، لأنه ليس المثال الوحيد فى الحكاية. فمع كل حدث متوقع، نكون مدركين انجذابنا إليه منذ البدء، ونحس أن ثمة نوعا من القانون فى الاتجاه الذى اتخذته انحرافاتنا التائهة، بصورة ظاهرية [٤]. والعلاقة بين القلعة ومدينة النحاس من النوع الذى يتبدى لنا مغويا فى الحلم. فالحدث الأول يتحقق بطريقة واقعية، إلا أن الخطر الضمنى فيه يتجسد ـ فى الثانى ـ ليخلق كابوسا ـ كابوسا يتولد ـ إلى حد ما ـ من أذهاننا نحن.

وعند مغادرة القلعة السوداء، يقع الرحالة على جهاز سحرى: هيئة فارس من نحاس، يدور عند لمسه باليد، ليشير إلى الاتجاه المفضى إلى مدينة النحاس. والجهاز نفسه ليس شراً فى ذاته، لكنه نذير شؤم، كما كل الأجهزة الآلية فى (الليالى)، مثل البحار الغريب فى «حكاية الصعلوك الثالث»، أو الحصان فى «الحصان الأبنوسى». وسوف يظل للنحت السحرى والمشعوذ دورهما فى مدينة النحاس باعتباره ملامح لخلفية تهكمية.

وبمواصلة طريقهم خلال الصحراء، يعثر الرحالة على عمود من حجر أسود، وعفريت مربوط به. ويخبرهم

بحكاية مثيرة، ليظهر أنه عوقب بهذه الطريقة من قبل الملك سليمان على محاولته الحمقاء المتهورة أن يتحداه. وها نحن ـ الآن ـ قد رجعنا، بوضوح، إلى الفكرة السليمانية للحكاية الإطار الواضحة. وهى واضحة لأن الحكاية الكاملة ـ فى الحقيقة ـ أكثر بكثير من أن تكون قطعة واحدة؛ ذلك أن المتلقى لابد له أن يستوعب ـ فى الحدث الرئيسى لمدينة النحاس ـ سلسلة من الإشارات إلى سليمان، وقد تم ترتيب الرحلة بهدف التصدى للنموذج السليمانى.

ولهذا النموذج بعدان، الأول: أن سليمان مثال على العظَمة الفانية. فواقعة العفريت تستحضر استعراض القوة من القرآن، باستدعاء الجن والطيور التى خدمت فى جيش الملك، وذكر سيطرته على الريح. وفى نسخة «ابن الفقيه» الجغرافى من أسطورة مدينة النحاس، يقول أحد النقوش التى وجدت على جدران المدينة: «إذا ما استطاع أى كائن أن يصل إلى الحياة الخالدة، لتوصل إليها سليمان بن داوود»[٥]. كأن (ألف ليلة) قد أسقطت هذه الجملة لتحقيق دراميتها.

والثانى: أن هناك ملمحا أكثر قتامة ـ سقوط سليمان عن الأبهة والقوة. إنها زلة مؤقتة حسب التوجه الأساسى للمأثور الإسلامى؛ والآراء التلمودية أكثر اختلافا ـ عن ذلك ـ وأكثر تشاؤمية [٦]. ويخبرنا «الثعلبى» فى (قصص الأنبياء) أن سليمان قد امتلك قوى غير عادية، بفضل خاتم أضاعه ذات يوم ـ عقاباً على ارتكاب فعل وثنى تحت سقف بيته ـ وعثر عليه عفريت، لمدة أربعين يوما [٧]. وخلال هذه الفترة، اتخذ العفريت «صخر» شخصية الملك الذى طرد من بيته، وتحول إلى شخص مجهول يهيم على وجهه. وقد أمدت قصة الخداع الشيطانى هذه مفسرى القرآن فى العصر الوسيط بأحد التفسيرات القياسية للآية غير الواضحة «ولقد فتنّا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب».

فثمة مفتاح مهم لفهم الحكاية كلها، يكمن فى أن العفريت المربوط فى الحجر هو تنويع قريب على «صخر» فى أسطورة الخاتم، وأن قصته إشارة لا تخطئ إلى التقمص الشيطانى لشخصية سليمان. وقد تم عقاب العفريت ـ فى (ألف ليلة) ـ لأنه ساعد وحرض ملكا رفض منح ابنته لسليمان، فغزا سليمان جزيرة ملكه. وتتوافق هذه الأحداث مع عرض أسطورة الخاتم، حيث ينال سليمان ـ فى النهاية ـ الأميرة، من أجل كارثته، لأنها الأميرة الوثنية نفسها التى تجلب العقاب السماوى عليه. ويوثق عفريتنا إلى صخرة؛ وهو ما يحدث أيضا ـ فى الأسطورة ـ لـ «صخر» المحتال، عند نهاية الأربعين يوما من حكمه[٨]. وفى الأسطورة، يلقى بـ «صخر» وصخرته فى البحر؛ وهو ما لا يمكن العثور على ما يوازيه، إذا ما كان للعفريت أن يصير شخصية متكلمة فى «حكاية مدينة النحاس».

وتؤدى الإشارة إلى سليمان المطرود، والجسد الوهمى على كرسى العرش، عددا من الأدوار الجوهرية. الأول: أنها تقوى من بنية الحكاية، بما هى ـ من جديد ـ تشخيص مسبق؛ ذلك أن الأجساد الوهمية المختلفة ـ فى نسق مدينة النحاس (مكثفة فى جسد كرسى العرش) ـ ستكون هى الأفكار الرئيسية. الثانى: كما سنرى، أن أسطورة صخر وسليمان مهمة، لأن التفسيرات المجازية لها غزيرة فى العصور الوسطى. الثالث: أن الإشارة مهمة من حيث هى إشارة، سوف تتبعها إحالات أخرى ضمنية إلى عناصر موضوع سليمان، إلى أن تبدو ـ عند نهاية الحكاية ـ ليس باعتبارها قصة رمزية فحسب، بل ـ أيضا ـ باعتبارها ممارسة عملية فى القراءة الإشارية.

وحينما يصل الأمير موسى ومجموعته ـ أخيرا ـ إلى أسوار مدينة النحاس، ولا يجدون وسيلة للدخول، فإنهم يتسلقون جبلا يطل على الداخل. وعلى القمة، تحذرهم لوحات عدة من الطبيعة المتحولة للأشياء الدنيوية؛ إذ

يمكن للمرء أن يرى - من الجبل - الشوارع الخاوية في المدينة. وينزل الأمير، «وقد صور الدنيا بياناً عياناً»[٩]. إلا أن تعليمه لم يتوقف عند ذلك. ففي مدينة النحاس، تحل المعرفة المتحققة من خلال التجربة المباشرة محل المعرفة الإيمانية بالفضيلة. ومن قمة الجبل، يمكن لموسى أن يرى الشوارع الخالية والأعشاب التي تنمو فيها، لكن لابد له من المرور عبر البوابة قبل أن يصل إلى المواقع الرئيسية هناك.

والأسوار المحيطة بالمدينة أكثر ارتفاعا من أي مقياس، لكن السلم - عندما يصنع اعتمادا على التخمين - يجيء مساويا تماما: لا بوصة واحدة أعلى أو أقل. ويكون على المدينة أن تلتقي بزائريها.

وتومئ فتيات فاتنات لمن تسلقوا الأسوار، غير أنهن دمى خيالية متحركة بفعل السحر، كطعم للسذج. ويقهقه الرجال - ممن خدعوا بفتنتهن - ويصفقون في مرح، ثم يلقون بأنفسهم من الأبراج ليلقوا مصرعهم في الحال. ومن حسن الحظ، يتأمل الشيخ التقي - الذي يرشد الحملة - هذه الحيلة: «كل ذلك - بلا شك - شيء ساحر وفخ ابتكره أهل هذه المدينة لصد كل من يستطلع من أعلى ثم يحاول الدخول»[١٠]. والفتيات نتاج للخداع الإنساني. فهن لا يستهدفن حماية الموتى، بل - على العكس - فوجودهن يرجع إلى زمن خياة المدينة، فهن كأشخاص آليين يواصلون أداءهم بعد موت مبتكريهم. وشبح الموت الجاري هو ميراث الموت نفسه: فلو أن هذه الحياة الوهمية (للفتيات) كانت نوعا من الخداع لحماية الحياة الحقيقية - أثناء حياة المدينة، فإنه يصبح الآن خداعا في ذاته Per se. والحياة الباقية داخل أسوار المدينة الآن - فحسب - هي نوع مخادع و- بصورة أساسية - مدمر.

وأخيرا يفتح العجوز البوابة من الداخل، وتدخل مجموعة من الرجال مدينة النحاس. وفي طريقهم إلى القصر، كان عليهم أن يمروا من خلال السوق حيث كانت أجساد التجار الميتة لاتزال جالسة خلف البضائع، يبدون كما لو كانوا نائمين فحسب. إنها أعراف خفية[١١]. فالموت - هنا - أصبح أبديا، برغم أن الموت - بالفعل - لا يعدو أن يكون مظاهر وتجليات. فهؤلاء الناس الذين خلقوا مظاهر الأشباح قد ارتدُّوا الآن - أنفسهم - إلى محض تجليات. وتكتمل المفارقة التهكمية عندما يقف موسى ومجموعته أمام الملكة التي يتعامل معها الأمير باعتبارها حية. وينبهه «طالب» (أو العجوز، كما في طبعة برسلو Breslau): «إنها صورة زائفة مصنوعة بمهارة. فقد تم خلع عينيها بعد موتها، ووضع الزئبق تحتهما، ثم أعيدتا إلى مكانيهما..»[١٢] تومض العينان، والرموش تتحرك - تصميم خادع تماما. وندرك أن هذه الطريقة الفنية قد تم توقعها في تماثيل الطيور والحيوانات التي عثروا عليها في غرف سابقة، بأجساد من ذهب وفضة، وعيون من لؤلؤ وياقوت، «يتحير كل من رآها». ويستخدم الفعل نفسه في وصف الانفعال الذي أثاره جسد الأميرة: «تعجب غاية العجب من جمالها وتحير من حسنها وحمرة خدها»[١٣].

تشاخيص، وأوهام، وموت يشبه الحياة. والفكرة التي تظل بارزة هي الخداع والوهم، فكرة engano التي تنتمي للمسرح الإسباني، أو الأكواخ المسحورة في ملاحم عصر النهضة. ويكتشف الرحالة أن الموت يمكن أن يشبه الحياة تماما؛ ففيما وراء الأميرة والزئبق تحت عينيها، نغمض عيوننا ونفتحها برهة حتى نتأكد مما نرى.

وترتبط مدينة النحاس بأسطورة سليمان بطرق عدة، برغم أن اسم سليمان لا يرد له ذكر، عمدا فيما يبدو. أولها، أنه من المتوقع أن يكون المتلقي على معرفة بأشكال أخرى للحكاية، تقدم سليمان باعتباره مؤسس المدينة[١٤]. ثانيها، أن إحدى الخدع - فكرة الأرضية الصقيلة إلى حد أن تشبه لجة الماء - خدعة اعتيادية من

قصة سليمان وملكة سبأ (القرآن ٢٧ ـ ٤٤)[١٥]. الثالثة، أن الأميرة الميتة تحمل اسم «تدمرة»، وتنسب الأسطورة بناء تدمر إلى سليمان [١٦]. وأخيرا، فمع سليمان والجن فى خلفية (الذاكرة)، فلن تكون ثمة صعوبة فى أن يستدعى المتلقى المسلم القرآن (٣٤ : ١٤) عند سماعه عن الأجساد التى توهم بالحياة: «فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته».

وعلينا أن نتوقف هنا برهة لنتأمل أى نوع من الموت رأيناه فى مدينة النحاس. كيف قضى أهل المدينة نحبهم؟ توضح لوحة الملكة أن مجاعة قد وقعت، وأن الجميع تضوروا جوعا إلى حد أن الذهب لم يعد يصلح ثمنا لطعام. وعلى ما تلاحظ جيرهارد:

> «إنه عبث، إذا تم النظر إلى ذلك بصورة واقعية: فأناس يموتون جوعا لن يكفنوا أنفسهم بهذه الأناقة ـ بل الأبهة ـ التى تم وصفها هنا..».

وتقترح أن هذا الإيضاح ربما كان إضافة عقلانية متأخرة، هى والمحتوى البلاغى فى المادة، على يد «أديب مولع بالإطناب»[١٧]. إلا أنه من المحتمل أن نرى هذه المسألة على ضوء آخر، ونعتبر نص «ماكناجتين Mac-naghten» كلا واحدا جديرا بالاحترام، فنيا وثقافيا.

والتوضيح الموجود باللوحة عبث، والمقصود أن يكون كذلك إذا ما تم النظر إليه بصورة واقعية. ومع ذلك، فالكتابات تحذرنا مرات عدة من «التخلى عن الزاد»، ولابد أن تدل كلمة «زاد» ـ فى هذه العبارات ـ على ما يغاير الخبز واللحم[١٨]. فمصدرها الإسلامى هو التكرار القرآنى للكلمة (٢ : ١٩٧): «وما تفعلوا من خير يعلمه الله، وتزودوا فإن خير الزاد التقوى»[١٩]. ولابد لقراءتنا القصة أن تحدد ما إذا كنا نفسر كلمة «الزاد» الواردة بمدينة النحاس بمعنى التقوى، أو ـ بالأحرى ـ زاد الفكر: غذاء المسافر الصوفى أو الغنوصى. وعلى أية حال، فالرحلة ـ فى الحكاية ـ تتحول إلى رحلة روحية؛ فالأحداث فيها تكتمل إلى حد الاستعارة، واللوحة إلى حد القصة الرمزية. إنها «قوت القلوب»، وهو المقصود من جملة «من عدم القوت ماتوا»[٢٠]. ففى مدينة النحاس، تراجعت الحياة إلى نوع من التحنيط، لأنها مكان للجوع الروحى. ومما يرتبط بذلك، أن السحر ـ فى (ألف ليلة) كلها ـ ينحو إلى أن يظهر باعتباره نمطا من القوة فى تقلبها الأقصى، لكنها ـ هنا ـ نمط من اللاجدوى، جهد طائش فى مجاوزة الإنسانية.

ويصبح من الواضح تماما قصد أن تكون مدينة النحاس مجازا، عند وصول المجموعة ـ بعد ذلك ـ إلى «كركر»؛ حيث توجد القماقم المشتهاة. وهنا، يشرق ضوء على وجه الأرض فى الليلة السابقة ليوم الجمعة، وإذا بالأهالى مسلمون تعلموا دينهم من «الخضر» الوسيط السماوى والنموذج الأصلى لـ «العارف» الخفى. وفيما بعد الأسوار السوداء ـ التى بدت أبراجها كأنها من نار ـ حيث تحرس مدينة النحاس، قدمت «كركر» نقيضا كاملا. فديانتها بديل للمجاعة الروحية. وثمة لمسة مثيرة: فالزائرون يقدّم لهم لحم السمك فى شكل إنسانى ضمن الطعام. هى خدعة مع الأشواك المنزوعة؛ وهنا لا يخطئ أحد الشكل الخارجى للكائن الإنسانى[٢١].

ويبدو لى أنه يمكن استخلاص تفسير أخلاقى تماما للقصة الرمزية على أساس لوحة الملكة. فقد تم فيها تأكيد أن الملكة كانت حاكما طيبا وعادلا، على عكس كاتب نقوش القلعة السوداء الأنانى. ويفترض «الخضر» وضوء «كركر» أن كلمة «زاد» محملة بدلالات حلَقية esoteric[٢٢].

وفى النهاية، يعود الرحالة إلى دمشق. أما ما تم للأشياء التى أحضروها معهم، فقد أطلق سراح الجن،

ومات السمك ذو الشكل الإنسانى من الحرّ، ووزعت الكنوز على المسلمين.

ويمكننا ـ الآن ـ أن نعود إلى مسألة اتساق الحكاية. ويبدو لى أن المستمع الذكى سيجد سياق الأحداث العرضية مترابطا بصورة ظاهرية ودالا، من خلال سبيلين أساسيين:

١ ـ بالتشخيص المسبق، الذى ـ من خلاله ـ تشد التجربة الساخرة النهائية لمدينة النحاس الرحالة إليها، بدءا بـ «فكرة أن سليمان مازال حيا، التى تدخل ذهنه»، مروراً بالقلعة السوداء وإشارة العفريت إلى الجسد الموجود على كرسى عرش سليمان، وصولا إلى ذهول موسى أمام الملكة الميتة.

٢ ـ وبالحضور الكامن للنموذج السليمانى، الذى يبدو طرفا فى علاقة عرضية بـ «الحكاية الإطار». ويمكننا ـ هنا ـ أن نضيف أن الأجزاء السليمانية الكامنة قد تم تنظيمها على نحو تماثلى إلى هذا الحد أو ذاك، لترد واقعة العفريت فيما بين القلعة السوداء ومدينة النحاس.

وبإلحاح الحكاية على المظاهر الزائفة، فإنها تعرض فكرة وجود العالم باعتباره وهما، وهو ما تتحدث عنه إحدى العظات الأخلاقية، وتجبرنا على القلق بشأن الطعام الذى تناقص فى النقوش. ومن الخطأ الاعتقاد أن الحكاية قد ترهلت حول المقاطع الوعظية فيها؛ إلا أنه من الخطأ ـ على النحو نفسه ـ اعتبارها ملاحق ثقيلة أضافها أديب متحذلق. وتمثل قراءة اللوحات وصرخة الأمير الطقسية [٢٣] حركات أدائية، تؤكد الحكاية من خلالها وتشارك فى مزاج جمعى. وعلى أية حال، فالحكاية الرمزية تدعو المستمع ـ فى الوقت نفسه ـ إلى أن يذهب إلى ما هو أبعد من الفهم المعتاد للمواعظ. وبالنسبة لمن رأوا «كركر» ـ أو سيرونها ـ فإن «الارتحال» (التى وردت بالمواعظ) سيؤدى إلى الدلالة على رحلات أخرى إلى جانب رحلة الموت تلك [٢٤].

لكن التأثير الأخلاقى الحقيقى للحكاية ينبع من بنيتها، وخاصة من الاتساق البنيوى بين الخط الذى اتبعته رحلة موسى من ناحية، وموضوع سليمان والجن من ناحية أخرى. ولو أن «حكاية مدينة النحاس» كانت تستهدف التأويل، لكان أحد الأسئلة التى تستدعى الطرح هو: لماذا تم العثور على العفريت المحبوس فى «كركر» أرض الضوء. وفى مقطع ليس بالغ الوضوح، يتم الربط بين «الخضر» والعفريت المحبوس فى نسخة «ابن الفقيه» من الأسطورة [٢٥]، إلا أن القصة الواردة فى (الليالى) تشدد على التعارض بين المدينة و«كركر» إلى حد يدعو إلى توقع تدقيق إضافى. فالأدب الصوفى الإسلامى يعج بالإحالات إلى سليمان والجن، وقلة منها سوف تجيب عن سؤالنا. ففى «حكاية المنفى الغربى» للسهروردى، يظهر الجنى المطيع الذى خدم سليمان مع النبع القرآنى من النحاس الذائب الذى صهروه وشكلوا منه سورا [٢٦]. ويساوى التفسير الفارسى بين الجن وقوى الخيال والتفكير، ونبع الحكمة الصوفية، وسور الحماية من يأجوج ومأجوج النزعة الدنيوية. وبمنطق مشابه، فى تفسير «ابن عربى» للقرآن ٣٤: ١٢ (ومن يزيغ منهم..) يرمز الجنى العاصى إلى الميل نحو غوايات النفس [٢٧]. وبالنسبة لحكايتنا، فإن حادثة العفريت (بإشارتها إلى أسطورة خاتم سليمان ونفيه أربعين يوما) تنقلب إلى أن تصبح حاسمة على ضوء الأمثلة المشابهة للمثالين التاليين من (منطق الطير): «وعندما تلقى بالشيطان فى غياهب السجن، تسارع بالمسير صوب سرادق الحفل بصحبة سليمان»، و «لا سلطان لك على مملكة نفسك، ذلك أن الشيطان يحل محل سليمان فى حالتك» [٢٨]. وأخيرا، فى تفسير «ابن عربى» متعدد المستويات لآية «ولقد فتنّا سليمان..»، فإن المظهر المتغير لسليمان بعد فقده الخاتم، يعنى ـ ضمن أشياء أخرى ـ

تشويها للضياء الأصلى[٢٩]. وعلى أساس هذه الأمثلة، يمكننا القول إن الحديث الضمنى عن الجان العاصى (المحبوس فى «كركر»)، والإشارة إلى العفريت الذى كانت له ـ ذات يوم ـ اليد العليا على سليمان، يشكلان حزمة محكمة فيما لو ـ فقط، لو ـ قرئت القصة على نحو رمزى.

وفى الصياغة الإسلامية لأسطورة الخاتم، فإن سليمان ـ بعد عودة الخاتم ـ يطلب قوة فريدة إلى العالم، ويستجاب له. وتتبع رحلة «موسى» سياقا مشابها. فالأجساد الخادعة فى مدينة النحاس ـ من حيث هى تذكار للجوع الروحى ـ توازى الحبس الشيطانى من قبل سليمان والخسارة الروحية للذات الحقيقية. ويتوافق وصول المجموعة إلى «كركر» مع استعارة الخاتم وطرد الغاصب والخادع. ويمكن تفسير خطى الحكاية بطرق عدة، إما من حيث هى أمثلة على التكبر والسقوط، أو حكايات غنوصية عن نفى الروح وعودتها. ويمكن أن يتلاءم نمط الرمزية مع «الغزالى» صاحب (مشكاة الأنوار)، بقدر ما يناسب أحد الإسماعيلية، السهروردى أو العطار. والمهم أن مجموعتى الأفكار منظومتان، وليستا ملصوقتين معا.

ومهما كان الهدف المحدد للقصة الرمزية، فإن التقنية الإشارية المستخدمة فى القصة توفر للقارئ تدريبا على التأويل؛ فالرحلة تستدعى قراءة رمزية، «تأويلا»، وتستوجب فكرة سليمان قراءة «تطبيقية»[٣٠]. ويظل تأكيد التأويل مناسبا لاتجاهات عدة من التفكير، ودلالات المصطلحات التى استخدمت بصورة تقنية ـ مثل «معاد»، بمعنى «الحياة القادمة»، إلخ، على سبيل المثال ـ يجب أن تستند إلى مذهب الراوى، إن كان يعتنق ـ حقا ـ أى مذهب محدد[٣١]. وهناك أفكار معينة ـ مثل الأرضية الصقيلة ـ أقرب إلى أن تكون قد أضيفت لـ «تأويل» ما فى الذهن، أو ـ ربما ـ على أنها حوافز على التأويل[٣٢].

وترصد «جيرهارد» عددا من تفسيرات أسطورة مدينة النحاس بالعربية[٣٣]. وأكثرها إمتاعا ـ فيما يتعلق بالنموذج الأصلى ـ ذلك المقطع الذى يقدم فيه «ابن الفقيه الهمذانى» سليمان والخضر وكائنات النحاس وهم يخرجون من القماقم النحاسية. والمدهش فى هذا التفسير هو خوف رجال موسى من ترك زادهم للرجال النحاس، العفاريت[٣٤]. وعلى نحو ما قلت، يترك «ابن الفقيه» (أو الخلاصة الوافية لكتابه) مناح عدة من النادرة غامضة. فدور «الخضر» ـ على سبيل المثال ـ مبهم. وقد استخدم مؤلفنا ـ على ما هو واضح ـ نسخة تشبه نسخة «ابن الفقيه»، إلا أن استخدامه الأفكار التى وجدها أصيل تماما.

فما من نسخة تتضمن جسد الملكة الذى يوهم بالحياة، والذى قد يكون له نموذج أصلى فى قصة شبه تاريخية مستقلة عن «بالميرا». وفى مقال «تدمر»، يقول المعجم الجغرافى لـ «ياقوت» إن الجثمان الذى لم يتحلل لأميرة متوفاة قديما قد اكتشف عندما اخترقت أسوار بالميرا. وفى هذا المثال، كان الجثمان كظيما، بلعنة حلت عليه لوقته. أما «طالب» (الذى قتله الحارس الآلى، عندما حاول سرقة مجوهرات الملكة الميتة)، فلربما تمت التضحية به استرضاء لهذه الملكة الأصلية لإبطال مفعول لعنتها فى الحكاية الواردة بـ (الليالى). ولربما ـ أيضا ـ اشتهرت تدمر، على نحو ما يذكر المقال نفسه ـ بسبب بعض تماثيل الفتيات التى ظلت سليمة تماما وسط الأنقاض.

وتحميل الموتى بالأخطاء من أجل الأحياء ليس فكرة غير شائعة. فمثالها الأشهر فى الأدب الإسلامى ربما كان طرفة الأمير الذى ضل قصره أثناء حفل عرسه، وقضى الليلة ـ وهو مخمور ـ فى إحدى المقابر، فعامل إحدى الجثث باعتبارها عروسه. وقد استخدمت الحكاية بوصفها مثلا أخلاقيا غنوصياً عن الوجود السابق للروح

وعودتها من مقامها الدنيوى، فى الرسالة الثامنة والأربعين لـ «إخوان الصفا»[٣٥].

ومما يزيد من تعقيد مشكلة النماذج الأصلية أن ندخل إلى حيز المقارنة النسخة العبرية للحكاية Máasèh ha-nᵉmalah[٣٦]، حيث يلجأ سليمان نفسه إلى قلعة مهجورة مات أهلها بالمجاعة. بل إن سجل النصائح المكتوبة، «تزود للطريق»، موجود على عتبة الباب العليا. وفى هذه القلعة ـ مع ذلك ـ ارتدت الجثث إلى مجموعة تماثيل خادعة تسكنها العفاريت. ما من أرض للضياء؛ و «والمدراش»(*) تتحول إلى تعاليم عن حماقة التكبر والدنيوية. ومن المحتمل أنه كان هناك ـ ذات يوم ـ نموذج أصلى مشترك لـ «مدينة النحاس» والنسخة العبرية للحكاية، يحتوى على أفكار المجاعة (مع جثث غير متحللة)، وتماثيل ذات كتابات أخلاقية. ولربما تسببت هذه التماثيل فى استدعاء تدمر.

وفى رسالتهم حول أنفسهم، يحدد «إخوان الصفا» مواقف عدة لابد أن يمر بها من يتقدم للعضوية. وفى الموقف الذى يلى الإقرار الشكلى ويسبق «التصديق بالضمير»، يتم تصوير قضايا المذهب فى الذهن بأدوات «الأمثال»[٣٧]. وتلك كانت وظيفة مؤلفنا التى اختارها، عندما تناول أساطيره وصوره، وحولها إلى زاد للخيال[٣٨]. والمؤكد أن الوظيفة لا تقلل من استمتاعه برواية حكاية يوقف بها شعر رؤوسنا عن آخره.

* التفسير اليهودى التقليدى للتوراة.

الهوامش :

(١) استخدم نص «ماكناجتن Macnaghten». The Alif Laila (Calcutta, 1839-1842), III, 83-115. وفى بعض المواضع، تكون طبعة Habicht- Fleischer, Tausend und Eine Nacht (Breslau, 1825-1834), VI, 343-401, أكثر اكتمالا، وخاصة فى واقعة الجبل، حيث تعد طبعة كلكتا بسبع لوحات، لكنها تفشل فى تقديمهم. ولا تكشف نسخة ماكناجتن عن إدراك مشذب ـ فحسب ـ بل، أيضا، عن إدراك مرهف للتفصيل الدرامى. فطبعة هابشيت ـ على سبيل المثال ـ تفتقر إلى الملاحظات المدهشة عن السلم، وقاعة القصر فى مدينة النحاس. وأعتقد أن اسم الملكة ـ فى نص هابشيت ـ صحيح، ومحرف عند ماكناجتن. وفى تقديرى أن الاختلافات بين الطبعتين ليست ضرورية للتأويل الذى أقترحه. وقد سار المترجمون (Burton, Littmann, etc.)، بشكل عام، على خطى ماكناجتن، واستخدموا هابشيت لملء الفجوات.

وقد تم مناقشة «مدينة النحاس» ـ على نحو من التفصيل فى M. I. Gerhardt, The Art of Story-Telling (Leiden, 1963), 195-235، حيث يمكن العثور على مادة تاريخية قيمة. ونحن ـ أنا وجيرهارد ـ على اختلاف تام فى تقييماتنا لبنية الحكاية، واتساقها، ومعناها.

(٢) انظر : Macnaghten, 85.

(٣) انظر : Gerhardt, Art, 207.

(٤) تحدد التشخيصات المسبقة اتجاه سير رحالتنا، وهو ما يحدث مع أبطال سبنسر فى السهل المشابه. أما الشعور النهائى، فقدمه سبنسر بلغته: «إنه ذلك الذى يستطيع اجتناب الفرصة التى ساقها القدر» (FQ 111: i: 37).

(٥) انظر : Ibn al-Faqih al-Hamadhani, Compendium libri Kitab al-Boldan, ed. de Goeje (Leiden, 1885), 90. Quoted in Gerhardt, Art, 219-21.

(٦) انظر : Cf. Gittin, 68b. وقد تم مناقشة ما إذا كان سليمان ملكا ثم ـ بعد ذلك ـ رجلا من العامة، أو ملكا ثم رجلا من العامة ثم ملكا مرة ثانية. ويوضح «راشى Rashi, ad loc» أن المقصود أنه كان ملكا على عالم الروح، فحسب. حول الشكل الناقص لسليمان، انظر: Pesiqta Rabbati 6: 4، وصولا إلى حقيقة أن سليمان سيكون أحد الملوك بلا شريك فى العالم الآتى إذا لم يقم ببناء «المعبد». ويمكن العثور على مثال مبكر لفكرة انحدار سليمان قرب نهاية Testament of Solomon, transl. F. C. Conybeare, Jewish Quarterly Review, XI (1899), 45 : «أظلمت روحى، وأصبحت لعبة فى يد الأصنام والشياطين». وكمثال أكثر مغالاة، انظر: Lidzbarski, Ginza-der Schatz oder das grosse Buch der Mandäer (Göttingen, 1925), 28 and 46. وفى النسخة الإسلامية، يؤدى سليمان دوره على مايرام بعد عودة الخاتم إليه، لكن ظلاً ما يبقى. ويذكّر «العطار» بأن سليمان قد دخل الجنة فيما بعد دخول الأنبياء بخمسمائة عام، بسبب خاتم القوة الذى يمتلكه Mantiq at-tayr, ed. Gowharin (Tehran, 1964), 51.

(٧) الثعلبى، قصص الأنبياء (بولاق، ١٨٦٩)، ٢٥٣ ـ ٢٥٦. وقد تم تحقيق القصة من حين إلى آخر ـ الزمخشرى، كشاف ـ وصولا إلى «ولقد فتنّا

سليمان». (الجزء الرابع، ص٩٤ من طبعة بيروت ١٩٧٤). وبالفعل، يلمح الزمخشرى إلى وجود فكرة سليمان بوصفه صورة لوالد الفتيات (انظر «الثعلبى» السابق، حيث تطلب الفتاة الصورة التى تقدسها ـ من بعد ـ فى السر)، لكنه يظل يجد صعوبة فى قبول الأمر كله كتبرير أخلاقى لعقاب سليمان. وهناك ـ بالطبع ـ تأويلات أخرى متوفرة للآية. ولا يبدى بعض المفسرين اهتماما ـ بالمرة ـ بالأسباب الأخلاقية لسقوط سليمان. انظر:
Qummi, ad loc. (II, 236-37 in the Najaf ed.)

(٨) فى الفقرة المقتبسة عن «قمى»، يتم حبس عدد كبير من الجان العاصى فى الصخور، وعدد كبير فى القماقم، بعد هذه الواقعة.

(٩) Macnaghten, 101 ؛ وقد صور الدنيا بيانا عيانا. والجملة مفقودة فى هابشيت.

(١٠) انظر : Macnaghten, 103

(١١) من المهم مقابلة هذه الفكرة بالاعتقاد أن أجساد العادلين هى التى لا تتحلل. وللأمثلة على ذلك من «مدراش» والحديث، انظر:
R. Mach, Der Zaddik in Talmud und Midrasch (Leiden, 1957), 169.

(١٢) انظر : Macnaghten, 109; Habicht, 392-93.

(١٣) انظر : Macnaghten, 108.

(١٤) انظر : Cf. Gerhardt, Art, 216-21.

(١٥) هذه الفكرة مفقودة فى نص هابشيت.

(١٦) أخطأت «جيرهارد» (Art, 205) فى اعتبار الاسم اعتباطيا. وبالنسبة لسليمان باعتباره مؤسسا لتدمر، انظر (ياقوت، معجم البلدان، الموضع السابق). واقتباس ياقوت من «النابغة الذبيانى» يرجع إلى ١ : ٢١ ـ ٢٣ من طبعة Derenbourg's Paris 1869 للديوان. وربما عرفت الأرض العربية أشكالا من أسطورة سليمان التى يمثل فيها حكم تدمر إحدى مراحل تقلص قوة الملك. انظر :
Aggadat shir ha-shirim 3:33-34, ed. Schechter, JQR, VII (1895), 150. Referred to in L. Ginzberg, The Legends of the Jews (Philadelphia, 1936), VI, 301.

واسم «تدمرة» ـ أيضا ـ مهم باعتباره مصدرا لفكرة الملكة شبه الحية.

(١٧) انظر : Gerhardt, Art, 205.

(١٨) انظر : Macnaghten, III، على سبيل المثال.

(١٩) وفكرة الزاد الروحى ليست مقصورة ـ بالطبع ـ على الإسلام.
انظر : Mach, Zaddik, 190-94.

(٢٠) انظر : Macnaghten, 105.

(٢١) بالنسبة للتلقين الصوفى الذى قام به «الخضر»، انظر :
L. Massignon, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane (Paris, 1954), 131-32.

(٢٢) تتكرر فكرة «الموت فى الحياة» ـ بذاتها ـ فى سياقات أخلاقية. انظر القول المنسوب إلى شقيق بن إبراهيم فى Sulami, Kitab tabaqat as-sufiya, ed. J. Pedersen (Leiden, 1960), 59 : «لقد جعل الله ممن يطيعونه أحياء فى موتهم، وجعل ممن يعصونه أمواتا فى حياتهم». والاستخدامات الحلقية للفكرة ليست نادرة. وانظر ـ فيما يلى ـ قصة الأمير الذى يخطئ فى تعرف جثة عروسه. ويصف هافت باب Haft Bab الإسماعيلى حالة من فقدوا الطريق القويم بأنها «لا جـود بشـبـه الوجـود». انظر : Abu Ishaq Quhistani, Haft Bab, ed. and transl. W. Ivanow (Bombay, 1959), 49.
وفى تأويل رمزى يفيد فى حل خيوط قصتنا، يساوى الكتاب نفسه بين الطعام الخالص وتأويل القرآن تأويلا متحررا من الارتباكات الناشئة عن الفهم الحرفى «الظاهر». (p. 56, to verse 4: 160). ويؤول تفسير ابن عربى «الطيبات» (٤ : ١٦٠) على أنها مظاهر سماوية.
وفى «كركر» ـ عند هابشيت ـ يصعد عمود ضوء من البحر فى الليلة السابقة على يوم الجمعة، ورجل يسير على الماء منشدا صيغة دينية. والفكرتان صوفيتان ـ بالتحديد ـ أو صوفيتان دينيتان. وقد تم إدماجهما فى فقرة واحدة فى كتاب المشارع والمطارحات، على سبيل المثال. انظر :
Shihab ad-Din Yahya s-Suhrawardi, Opera Metaphysica et Mystica, ed. H. Corbin (Istanbul, 1945), I, 505,

(٢٣) انظر مقال «بكاء» الذى كتبه «ميير» فى الطبعة الثانية من Encyclopaedia of Islam .

(٢٤) لا أعنى أن مظهر اعتزال العالم قد تم نسخه، لكنه تم المحافظة عليه باعتباره مستوى أولا، بينما تنطوى القصة على ضرورة أن يذهب المرء إلى ما وراءه. فرؤية عالم التجربة باعتباره نوعا من القوقعة أو المثال، وإدراك أنه ـ فى علاقته بالعالم الواضح ـ يماثل علاقة الظلام بالضياء، إنما هو «المعراج الأول» بالنسبة للإنسان الذى يبدأ رحلته إلى الحضور الإلهى.
انظر الغزالى، مشكاة الأنوار (القاهرة، ١٩٦٤) ص٥٠.

(٢٥) كتاب البلدان، ص٩١.

(٢٦) انـظـر : Qissat al-ghurba al-gharouya, in Oeuvres philosophiques et mystiques de Shihabaddin Yahya Sohrawardi [Opera Metaphysica et Mystica, III], ed. H. Corbin (Tehran, 1952), 285.

(٢٧) الجزء الثانى، ص ص ٣٠٣ ـ ٣٠٥ من طبعة بيروت ١٩٦٣.

(٢٨) انظر: Mantiq a-tayr 35 (line 612), and Ilahiname, ed. H. Ritter (Istanbul, 1940), 289 (line 12). Reference to the second passage: in H. Ritter, **Das Meer der Seele** (Leiden, 1955), 625.

(٢٩) الجزء الثانى، ص٣٥٦، من طبعة بيروت ١٩٦٨.

(٣٠) انظر: I. Goldziher, **Die Richtungen der islamischen Koranauslegung** (repr. Leiden, 1952), 244.

(٣١) انظر: «معاد» فى: رسائل إخوان الصفاء (بيروت، ١٩٥٧) الجزء الرابع، ص٥٠؛ Haft Bab, 47; and Daylami, Bayan madhhab al-batiniya wa-butlanih, ed. Strothmann (Istanbul, 1939), 37 and 78.

(٣٢) بالنسبة للأرضية اللامعة، انظر تفسير ابن عربى، الجزء الثانى، ص٢٠٥، أو Diya' ad-Din Isma'ili ibn Hibatallah al-Ismaili s-Sulaymani, Mizaj at-tasnim, ed. Strothmann as **Ismailitischer Koran-Kommentar** (Göttingen, 1944; Abh. Ak. Wiss. Gött, Phil.-Hist. Kl., Dritte Folge, Nr. 31), 334.

ويمكن تفسير موت «طالب» على أنحاء مختلفة. سياسيا، لرغبة طالب فى كسب حظوة الخليفة الأموى عن طريق إعطائه هدية من مجوهرات الملكة. خلقيا، إذا ما انطلقنا من «الأمان» الذى انتهكه طالب وفقا لإشارة القرآن ٣٣: ٧٢. الأمان = المعرفة، انظر فخر الدين الرازى، التفسير الأكبر. وباعتراف الجميع، فإنها وسيلة قديمة للمؤامرات لا يفلت منها ـ سليما ـ إلا فارس مقدام؛ وبهذا المعنى، ينتمى طالب إلى خط انكيدو وبريثوس نفسه.

ولربما كان العثور على الملكة فى الغرفة السابعة يمثل ما هو أكثر من مصادفة، برغم أن المؤلف لم يذكر الرقم.

وأخيرا، وبرغم أن مدينة النحاس تقع ـ تقليداً ـ فى شمال أفريقيا ـ وهو ما يجعل الجدل حول الرمزية الجغرافية غير مأمون ـ فإنه من المغرى أن يعتقد المرء أن المؤلف يريد إخبارنا بشىء ما عن طريق منح اسم «تدمرة» (أو منعه إذا ما كان هناك نموذج أصلى لشخصيتها) لأميرة مغربية مما وراء صحراء القيروان، برغم أن الاسم يرتبط ـ بشكل واضح ـ بالميرا. والقيروان ـ وفقا لبرهانى قاتى ـ اصطلاح يدل على حواف العالم. والمغرى أن يفكر المرء فى بحث الإسكندر عن نبع الحياة فى أرض الظلمات. وعلى نحو محدد تماما، تمثل القيروان ـ لدى السهروردى، قصة الغربة الغربية، ٢٧٧ ـ «القرية الظالم أهلها» (القرآن ٤: ٧٥)، حيث وقع البطل فى الأسر. وشرح المفسر المكان بقوله: «القيروان تعنى العالم، والمقصود بأهل العالم هم الظَّلَمة». ويعجب المرء مما إذا كان ثمة أى تنفيذ لضرورة أن يخترق المرء الأسوار السوداء لمدينة النحاس قبل أن يصل إلى كركر العقل. هل تم تخطيط الطريق ـ فى الأصل ـ باعتباره مكانا محتملا؟ يفسر كوربان Corbin «البرزخ» فى Avicenna's Risalat Hayy ibn Yaqzan باعتباره ممرا إلزاميا خلال الظلام. انظر: **Avicenna and the Visionary Recital**, transl. W. Trask (New York, 1960), 142 and 159, but against that view cf. A.-M. Goichon, **Le récit de Hayy ibn Yaqzan** (Paris, 1959), 86-90. The text of the passage in question is in **Traités mystiques d'Abou Ali al-Hosain b. Abdallah b. Sîna**, ed. M. A. F. Mehren (Leiden, 1889), fasc. 1, p. 8 of the Arabic text.

(٣٣) انظر: Gerhardt, Art, 210-30.

(٣٤) انظر: Ibn al-Faqih, K. al-buldan, 88-91.

(٣٥) الجـزء الرابع، ص ١٦٢ ـ ١٦٤. ورسائل إخوان الصفاء خلاصة وافية ـ من القرن العاشر ـ للعلم والفلسفة والدين، إسماعيلية فى السياسة، وفيضية/ أفلاطونية جديدة فى الميتافيزيقيات. وتتكرر القصة ـ أيضا ـ فى Ilahiname للعطار، كما أشار إلى ذلك ريتر (Ritter, Meer, 47). والفكرة الأساسية واسعة الانتشار. وكمثال مدهش من أوروبا، انظر: C. Nodier, **Infernaliana** (Paris, 1966), 96-97.

(٣٦) انظر: A. Jellinek, **Bet ha-Midrasch** (repr. Jerusalem, 1967), pt. v, 22-26. Referred to in Ginzberg, Legends, VI, 298.

(٣٧) الجزء الرابع، ص٥٨. وأعتقد ـ وأنا أتأمل ولع «إخوان الصفاء» بالحكايات الرمزية ـ أن «الأمثال» لابد أن تعنى ـ هنا ـ «الأمثال الرمزية parables» أو «القصص المجازية allegories»، وليس «الحكم» (والأخيرة وسيلة للنهج البلاغى لـ «التصديق»، وفقا لأفيروس. انظر: H. A. Wolfson, The Terms Tasawwur and Tasdiq in Arabic Philosophy and Their Greek, Latin and Hebrew Equivalents, **The Moslem World**, xxxIII [1943], 118).

(٣٨) لا يبدو للمأثور الإيرانى فى Brazen Hold أى تأثير مباشر على قصتنا. فطريق المسافر لا يشبه المراحل السبع التى يتوجب أن يعبرها الاسفانديار Isfandiyar. وزعم سندباد (Siyasatname, 45) أن أبا مسلم والمهدى ومزدك كانوا ينتظرونه ليعودوا جميعا من حصن النحاس، لكن مدينتنا يمكن أن تكون أى شىء إلا أن تكون مهدوية. حول الفكرة الإيرانية، انظر: K. Czeglédy, «Bahram Cobin and the Persian Apocalyptic Literature,» **Acta Orientalia Acad. Sci. Hung.**, VIII (1958), 21-43.

أما الإحالات إلى Isfandiyar and Bahram Chubin، فإننى مدين بها للبروفيسور ديكسون M. Dickson من جامعة برنستون.



محاكمة ألف ليلة وليلة

* اعتمدنا فى هذه الوثائق، الخاصة بمحاكمة (ألف ليلة وليلة) بالقاهرة عام ١٩٨٥ ، **ملف قضايا حرية الرأى والتعبير فى مصر** ، للدكتور محمد حسام محمود لطفى (القاهرة ـ ١٩٩٣) ـ وننشرها كما هى، دون تصويب أخطائها اللغوية والمطبعية.

(التحرير).

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين
سيدنا ومولانا محمد صلى الله عليه وسلم صلاة وسلاما دائمين
متلازمين الى يوم الدين وبعد فان الله تعالى جعل سير
الاولين عبرة للقوم الاخرين لكي يرى الانسان العبر التي
حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الامم السالفه وما جرا
لهم فينزجر فسبحان وتعالى جل جلاله وعز بقائه هو الله
الاولين والاخرين وهو الدائم على مر الايام والسنين وبعد
فناء خلقه اجمعين فمن العبر والحكايات الحكايه التي تسمى
بالف ليلة وليله وما فيها من الحكايات والامثال فقد حكي
والله اعلم بغيبه واحكم واعز واكرم بما مضى وتقدم وما سلف
من احاديث الامم الماضيين والخلائق المتقدمين انه
كان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان ملك من ملوك
ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند واعوان
وخدم وحشم وكان له ولدان احدهما كبير والاخر صغير وكانا
فارسين بطلين وكان الكبير افرس وانجع من الاصغر
وقد ملك البلاد وحكم بالعدل في الرعيه واحبوه اهل بلاده
ومملكته وما برا جناده وكان اسمه الملك شاه زمان
وكان اخوه الصغير اسمه الملك شاه باز وكان ملك
بسمرقند العجم ولم يزل الامستمرين في بلادهما وكل واحد في
مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنه في غاية
البسط والانشراح ولم يزل الاعلى هذه الى ان حن اشتاق
الملك الكبير الى اخيه الصغير فامر وزيره ان يسافر الى
عند

الصفحة الأولى من مخطوطة ألف ليلة وليلة المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٢٣ ١٣ ز

الحكم الأول

محكمة آداب القاهرة
حكم باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩
برئاسة السيد الأستاذ / أحمد الحسينى رئيس المحكمة
وحضور الأستاذ /جمال عزت وكيل النيابة
وعمر حسن محمد أمين السر
فى القضية رقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ أداب القاهرة

ضد

حسين محمد صبيح

ـ المحكمة ـ

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة الشفوية.

من حيث أن النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الجمالية محافظة القاهرة.

١ـــ صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض

مطبوعات منافية للآداب العامة«مؤلف ألف ليلة وليلة»ومؤلف «تسهيل المنافع» وذلك على النحو المبين بالأوراق. ٢ ـــ إستعمل الاكلاشيهات المضبوطة فى نشاطة الإجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص المادتين ٣٠، ١/١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون ٢٩ سنة ١٩٨٢.

وحيث أن واقعة الدعوى ـــ حسبما يبين من محاضر الضبط والتحقيقات وسائر الأوراق ـــ توجز فيما أثبته الرائد على السبكى بإدارة رعاية الأحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٤٥ر٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الأزهر بالقاهرة بطبع وترويج نسخ من كتاب ألف ليلة وليلة تحوى قصصا وألفاظاً خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وأنه بإجراء التحريات السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها حيث حصل على نسخة من الكتاب المذكور بشرائها من المكتبة سالفة الذكر الكائنة بالعقار ١٨٠ وقف خيرى بميدان الأزهر. وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا وألفاظاً وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشىء (كذا) للإنحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات كما تبين له أن مدير ومالك المكتبة والمطبعة هو حسين محمد صبيح وأن طبع هذه النسخ يتم فى داخل المطبعة الموجودة بالمكتبة المذكورة وأنه توجد كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان والنسخة مكونة من أربع مجلدات وأنه قد تحرر محضر

تحريات بذلك فى ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ص عرض على السيد الاستاذ/ مدير نيابة الآداب بالقاهرة حيث أذن فى ذات التاريخ الساعة ١١ص بتفتيش مكتبة ومطبعة المتهم لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وضبط جميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات وكذا ضبط جميع الأكلاشيهات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه من جميع اماكن التوزيع سواء المكتبات أو الباعة وكذا ضبط المتهم وأضاف أنه نفاذاً لهذا الإذن توجه الساعة ١,٣٠م نفس اليوم بصحبة قوة حيث تقابل مع المتهم داخل المكتبة حيث أحاطه علماً بشخصيته ومأموريته وقام بضبط أربع نسخ من الكتاب موضوعة على أحد الأرفف بالمكتبة واصطحبه إلى المخازن حيث تم ضبط عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع بداخل المكتبة كما اصطحبه إلى حجرة حفظ الاكلاشيهات حيث تم ضبط ١٢٨٠ اكلاشيه خاص بطبع كتاب ألف ليلة وليلة وأنه أثناء التفتيش بحثا عن نسخ الكتاب المطلوب ضبطه استرعى إنتباهه كتاب عنوانه تسهيل المنافع وبتصفحه تبين أنه يحوى فصول (كذا) فى أوقات الجماع وكيفيته وضرره وقام بضبط ١٧٥ نسخة منه وأنه بسؤال المتهم قرر له أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أن به شيئا مخلا بالآداب ولا توجد تعليمات بعدم طبعه وهو من كتب التراث القديم وأن كثيرا من المطابع تقوم بطبعه وبيعه.

وإذ باشرت النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٥ أثبت المحقق اطلاعه على نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط وكذا كتاب تسهيل المنافع وتبين أن كل (كذا) منها يحوى العديد من الألفاظ والعبارات المنافية للآداب وحيث سئل المتهم قرر أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولايعلم أنها منافية للآداب إذ إنها من التراث وأنه لم يقرأ ذلك الكتاب وعلل ما هو موجود فى الصفحتين ٣٥,٣٤ من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى كما أن كتاب تسهيل المنافع من كتب التراث أيضا.

وحيث أنه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة العامة ظروف الدعوى وطلبت توقيع أقصى العقوبة على المتهم ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المطبوعة وقدم وكيلها صورة ضوئية لصفحات من مؤلف ألف ليلة وليلة الصادر عن دار ومطابع الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية مرسلة من المواطن أحمد عبد اللطيف العباد ومقالة الكاتب عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية. وحضر الاستاذ/ فريد السيد حجاج المحامى وقرر أنه يدعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ جنيه على سبيل التعويض المؤقت لما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وانضم اليه آخرون. كما حضر المتهم بوكيل عنه وشرح ظروف الدعوى ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لإنعدام الضرر المباشر وقدم حافظة مستندات وطلب ندب خبير فى الدعوى بصفة احتياطية وأصلياً ببراءة المتهم مما أسند إليه. والمحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة ١٩٨٥/٤/٢١ مع التصريح بتقديم مذكرات لمن يشاء فى أسبوع وقد وردت إلى المحكمة خلال الأجل المضروب مذكرة من النيابة العامة صممت فيها على طلباتها وكذا مذكرة من المدعى بالحق المدنى صمم فيها عن طلباته مذكرة من وكيل المتهم صمم فيها على الدفع المبدى منه وعلى براءة المتهم واحتياطيا ندب خبير فى الدعوى.

وحيث أن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة اليوم لاستكمال الاطلاع. وحيث أنه عن موضوع الإتهام وقد نصت المادة ١٧٨ ع المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأولى على أن يعاقب بالحبس مدة لا تزيد على سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيه ولاتجاوز ٥٠٠ جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين،

كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صوراً محظورة أو منقوشة أو رسوماً يدوية أو فوتوغرافية أوإشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للآداب العامة. وأركان هذه الجريمة إثنان الأول الركن الحادث والثانى الركن المعنوى، والركن المادى يتكون من عنصرين أ ـــ فعل مادى وهو أحد الأفعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها :١ ـــ صناعة وتغير عمل أو خلق وكذا التقليد أو النقل عن شيء آخر لأى من الاشياء المذكورة فى النص ٢ ـــ الحيازة بقصد الاتجار لأى من الاشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الأفراد أى كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للإتجار وتتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الإتجار ٣ ـــ التوزيع وهو النشر أو الاذاعة أو اعطاء الاشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى ولو كان بالمجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد إلا عدد واحد يسلم لشخص واحد (ب) ـــ أن يكون ما سبق من أفعال منافية للآداب العامة ويعد إنتهاكاً لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما-لايحل والذهاب بما له من حرمة كذلك هو نقض العرض وتحقق إنتهاك حرمة الآداب العامة بإتيان الفعل المادى ماساً بأسس الكرامة الأدبية للجماعة. وأركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى ويمثل هذا الإنتهاك الإستهانة بالمبادىء الأخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياء وتشمل بدون شك كل ما شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة على حسن سلوكه ورقى اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلاقة الظاهرة على وجودها «نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ المجموعة الرسمية ١١ ص٢٨٨» وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليد البيئة الاجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية والركن المعنوى أو القصد الجنائى فى هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لشواذه مجرد ارتكابه الفعل المادى مع الإحاطة بمدى مخالفته للآداب العامة «يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم المخلة بالآداب العامة للاستاذ/معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ ص٢٧٢ وما بعدها».

وحيث أنه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للآداب «مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع» كما أنه استعمل الاكلاشيهات المضبوطة فى نشاطه الاجرامى سالف الذكر وحيث أن المحكمة قد تبينت من الاطلاع على نسخ مؤلف ألف ليلة وليلة المضبوطة بحوزة المتهم أنها تحوى العديد من الروايات عن كيفية اجتماع الجنسين ووصف لشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وألفاظ جنسية سوقية بذيئة مخلة بالآداب العامة فى الجزء الأول الصفحات من ٣٣إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦ ،وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣، وذلك على سبيل المثال كما تبين للمحكمة أن كتاب تسهيل المنافع قد ورد فيه من الصفحات رقم ١١٤ إلى ١٢٠ تفصيلات عن الجماع وأوقاته وكيفيته.

وحيث أن دفاع المتهم قد انصب على أن الكتاب الأول ألف ليلة وليلة من كتب التراث التى يقوم بطبعها منذ أمد طويل وأنه لم يضف إليها أو يحذف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو وحجته فى ذلك أن الكتاب مطبوع بطريقة التصوير الزنكوغراف نقلاً عن النسخ الحكومية وليس مطبوعاً

بطريقة تجميع الحروف بدليل خط الاكلاشيهات الخاصة بها.

وحيث أن ما ذهب إليه دفاع المتهم يتناقض مع ما قرره المتهم بتحقيقات النيابة العامة إذ قرر المتهم بالتحقيقات عند مواجهته بالألفاظ البذيئة الواردة فى الصفحتين ٣٤ ، ٣٥، من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى وقد تبينت المحكمة من الاطلاع على سائر النسخ المضبوطة بحوزة المتهم أن هناك طبعتين من الجزئين الأول والرابع فبالنسبة للجزء الأول عدل المتهم حال الطبع حكاية الحمال مع البنات الواردة بالصفحات من ٣١ إلى ٣٥ وحذف منها الألفاظ السوقية البذيئة وإن كان هذا الجزء قد تضمن سائر الألفاظ والروايات المخلة بالآداب الأخرى سالفة البيان وبالنسبة للجزء الرابع فقد عدل المتهم الصفحة رقم ٢١٣ بحذف أبيات الشعر الفاضح التى وردت فى نهاية الليلة ٩٤٦ وإن كان قد احتفظ ببقية ما تضمنته الطبعة السابقة من ألفاظ خارجة بذيئة وروايات جنسية منافية للآداب العامة .

وحيث أنه لما كان ذلك كان المتهم يحاج بأن النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وقد قام بنقلها عن الأصل وأن هذا المؤلف من التراث الذى لا يملك الاضافه اليه أو الحذف منه وقد ثبت للمحكمة من واقع النسخ المضبوطة خلاف ذلك وأن المتهم قد قام بالحذف بعد أن تبين له منافاة بعض الألفاظ للآداب وفقاً لما قرره بالتحقيقات فإن مقولة الحفاظ على التراث تكون دفاعاً واهيا أراد بها المتهم دفع الاتهام عن نفسه ونفى الجريمة قبله رغم ثبوتها فى حقه .

وحيث أن المحكمة وهى فى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه أيا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية أما اختصاص هذه المحكمة فيتحدد بالطبعة المضبوطة من ذلك المؤلف وما إذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات وألفاظ منافية للآداب العامة من عدمه .

وحيث أن المحكمة تنوه إلى أن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس وبدون تمييز ولقد نجحت شرطة الأحداث ونيابة الآداب فيما ذهبا اليه من المطالبة بأعمال حكم القانون على النسخ المضبوطة منذ سنين عديدة بعض دور النشر التى قامت بتهذيب وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التى تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعتها طبعات نظيفة طرحت فى الأسواق أليس أدل على ذلك ما ورد فى مقدمة مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التى تولى إعدادها الكاتب رشدى صالح : عهدت إلى دار الشعب أن اتولى اعداد مجموعة ألف ليلة وليلة لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قراءتها من لم يقرأها من الأدباء ويجد فيها الابناء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على ألف ليلة وليلة أن تصل بطبعاتها الجديدة إلى هذا المستوى لكن حظ ألف ليلة لم تكن [كذا] دائماً على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة أو الفاضحة التى يقرءها [كذا] الصغار – خلف ظهور آبائهم – والتى لاينبغى لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الأعمال الخطية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى ألف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها أو تكوينها أو مستواها الفنى .

وأما بالنسبة لنشر ألف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام ١٢٥٦ هجرية ثم كانت طبعة بيروت عام ١٨٨١ ثم توالت طبعاتها في قرننا العشرين تحكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف [كذا] في أسماء الأعلام ولا تخلو كذلك من الاضافات التي أظن أنها ادخلت عليها . أو زيدت لاثارة شهية القارىء كما يظن الناشرون . ولكن هبوط الطبعات التجارية وإضطرابها قد قابله في أوربا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ممتازة في طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سببا يدعو المعينين بالتراث الشعبي إلى الأسف . وعندما عهدت إلى دار الشعب . بإعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ قدر الاستطاعة على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات – بغرض الاختصار – ولا اعيد تنسيق وتبويب النوادر بغرض التركيز بل اترك القصة تتنوع إلى النوادر تستطرد إلى الثقافة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها والفاظها التي تخدش الآداب وهذا وحده مدار الحذف وكذلك أيضاً ، ماوردفي طبعة المركز العربي الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف ألف ليلة وليلة من تنويه في مقدمة الجزء الأول « تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربي الحديث للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التي كانت تحتوى النسخ القديمة – كما تم تهذيب الاسلوب بحيث يكون في متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة» .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعدت للبيع للجمهور – ولم تكن نسخ محفوظة في إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين في شئون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية بما مرت به من مراحل تطور فإن المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف بصورته – التي ضبطت نسخه – والذى يحوى العديد من روايات كيفية إجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية الصريحة السوقية البذيئة والاشعار المكشوفة الفاضحة وليس هو نشر التراث بل هدفه تحقيق اكبر عائد من الأرباح الشخصية مستغلاً في ذلك اسم التراث وليس أدل على ذلك قيامه بطبع طبعتين مختلفتين من نفس المؤلف وفقاً لما سلف بيانه وكذلك الحال بالنسبة لكتاب تسهيل المنافع .

وحيث أنه لما كان ذلك وكانت محكمة النقض قد قضيت بأن: «الكتب التي تحوى روايات لكيفية اجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأقاصيص الموضوعة لبيان ما تفعله العاهرات في التفريط في أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذن بالرجال ويتلذذ الرجال بهن ، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الاغراء بالعهر خروجاً على عاطفة الحياء وهدماً لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها. والتي تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سرياً وان تكتم اخباره ولا يفيد في هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت في مصر بحيث اصبح مثل تلك الكتب لا ينافي الآداب العامة استناداً على ما يجرى في المراقص ودور السينما وشواطىء الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإنه لا يجوز للقضاء التراخي في تثبيت الفضيلة وفي تطبيق القانون» نقض جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ م مجموعة الربع قرن ص ٢٩٢ .

وحيث انه لماكان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم مما ورد بمحضر التحريات وتأيد بواقعة الضبط وتأكد مما حوته النسخ المضبوطة لديه وكذا الاكلاشيهات وقيامه بطبع طبعتين مختلفين من المؤلف الواحد اسقط من إحداهما الألفاظ المخلة بالآداب. ومن ثم تقضى المحكمة بإدانته عملا بنص مادة الاتهام والمادة ٢/٣٠٤ أ.ج.

وحيث انه فى مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تقضى بتوقيع أقصى عقوبة الغرامة على المتهم وتستعمل الرخصة المخولة لها قانونا فى القضاء بها بدلا من عقوبة الحبس مراعاة لكبر سن المتهم وعدم سابقة ضبطه فى وقائع مماثلة، كما تقضى بمصادرة كافة النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع وكذا الاكلاشيهات المضبوطه عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

وحيث أنه عن الدعوى المدنية وقد طلب المدعى بالحق المدنى القضاء له بالتعويض المؤقت ـــ قبل المتهم عن الأضرار الأدبية التى اصابته من جراء نشر المتهم للعبارات والألفاظ المخلة بالآداب فى مؤلف ألف ليلة وليلة.

فإنه لما كان من المقرر أنه يشترط لقبول الدعوى المدنية أمام المحاكم الجنائية أن يكون الضرر المطلوب التعويض عنه ناشئا مباشرة عن الفعل المكون للجريمة المرفوعة بها الدعوى الجنائية ـــ أما إذا كان ناشئا عن فعل آخر فلا تصح المطالبة بتعويضه أمام المحاكم الجنائية «نقض ١٩٤٥/١٢/١٧ الطعنة ١٤٩٥ لسنة ١٥ ق ص ٦٠٢ قاعدة /١٥».وأن القرار الذى يصلح أساسا للمطالبة بتعويض أمام المحاكم الجنائية يجب أن يكون ناشئاً مباشرة عن الجريمة فإذا كان نتيجة لظروف خارجة عن الجريمة ولو متصلا بواقعتها فلا تجوز المطالبة بتعويض عنه أمام تلك المحاكم سواء بطريقة تدخل المجنى عليه فى الدعوى المقامة من النيابة أو يرفعها [كذا] الدعوى مباشرة فيه. «نقض١٩٤٤/٣/٢٠ الطعن ٤٧٥ لسنة ١٤ ق ص٦٠٢ قاعدة/٦٣». فإنه لما كان ذلك وكان المدعى بالحق الذى لم يصبه ضرراً مباشراً [كذا] عن الفعل المكون للجريمة المنسوبة للمتهم ـ وهي صنع والحيازة بقصد الاتجار للمؤلف المضبوط ـ دائما الضرر المدعى به قد نشأ عن قراءة المدعى بالحق المدنى للطبعة التى أصدرها المتهم والتى تحوى عبارات وألفاظاً منافية للآداب ومن ثم فإن دعواه المدنية قبل المتهم تكون غير مقبولة أمام المحاكم الجنائية وتقضى المحكمة بعدم قبول الدعوى المدنية وبالزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماة.

فلهذه الاسباب

حكمت المحكمة حضوريا اعتبارياً أولاً بتغريم المتهم خمسمائة جنيه ٥٠٠جنيها ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية **ثانياً** عدم قبول الدعوى المدنية والزمت رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماة.

الحكم الثانى

باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩
برئاسة السيد الاستاذ /أحمد الحسينى رئيس المحكمة
وحضور الاستاذ/ جمال عزت وكيل النيابة
عمر حسن محمد أمين السر
فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ١٩٨٥ جنح أداب القاهرة
ضد ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

ـ المحكمة ـ

بعد الاطلاع على الاوراق وسماع المرافعة الشفوية. من حيث ان النيابة العامة قد اتهمت المتهم بانه فى يوم ٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الموسكى بالقاهرة «حاز بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف ليلة وليلة تحوى ألفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالآداب العامة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص المادتين ١/٣٠ ، ١٧٨ من قانون العقوبات.

وحيث أن الواقعة تخلص فيما أثبته الرائد على السبكى بادارة رعاية الاحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨م من أنه استصدر اذنا من السيد الاستاذ/ مدير نيابة آداب القاهرة بتاريخ ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب الف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخدمة فى طباعته لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور نسخ الكتاب المذكور لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على ألفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذا صور مرسومة خادشة للحياء ـ وقد تحرر عن الجزء الخاص بمكتبة حسين على صبيح بميدان الأزهر المحضر رقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة ـ وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن بضبط نسخ الكتاب لدى الباعة وقد قام بالتوجه إلى سور الازبكية بميدان العتبة وتوجه إلى أكشاك الكتب بطلب شراء كتاب ألف ليلة وليلة فعرض صاحب كشك الكتب رقم ٣٦ واسمه ثابت عبد الرحيم عبد المنعم إحضار نسختين من الكتاب المعروف لحسين صبيح والمكتوبة من أربع مجلدات نظير عشرون جنيها على ان يدفع خمسة جنيهات ثم يقوم باحضار النسخ فى اليوم التالى، واضاف بأنه حاول فصاله فى الثمن فرفض ورفض إحضار الكتاب فى الحال فقام بفض الكتب الموضوعة فى الشارع والخاصة بالكشك فوجد الجزء الرابع من قصة الف ليلة وليلة الخاصة بمكتبة ومطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعة على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة من اربع اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت.

وحيث سئل المتهم واقر بملكيته للنسخ المضبوطة وانه كان يعرضها للبيع للجمهور الا انه لا يعرف ان الكتاب يحوى الفاظاً مخلة بالآداب وانه لايجيد القراءة.

وإذ باشرت ــ النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ٨٥/٣/٦ الساعة ١٠,٣٠ صباحا اثبت السيد المحقق اطلاعه عن النسخ المضبوطة بالجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة خطة مكتبة حسين على صبيح بالصفحة ٩٢ اثبت ابيات شعر مخلة بالآداب وصور منقوشة صفحة ١٩٢ كما انه بالكتاب خطة دار مكتبة الحياة بيروت الجزء الأول صفحة ٤٧,٤١ عبارات مخلة بالآداب وكذا بقية الاجزاء .

وبسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وعبارات مخلة بالآداب .

وحيث انه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٤/٢١ حضر المتهم بوكيل عنه شرح ظروف الدعوى وطلب اصليا البراءة وأحتياطيا استعمال الرأفة والمحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة اليوم.

وحيث انه خلال فترة حجز الدعوى للحكم تقدم وكيل المتهم بمذكرتى دفاع طلب فى ختام الأول إعادة الدعوى للمرافعة لسماع شاهد نفى واحتياطيا ندب خبير فى الدعوى وطلب فى ختام الثانية ببراءة المتهم مما اسند إليه.

وحيث انه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأول على ان «يعاقب بالحبس مدة لا تزيد عن سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيها ولا تجاوز ٥٠٠ جنيه او باحدى هاتين العقوبتين كل من صنع أوحاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أومخطوطات أو رسومات أو اعلانات أوصورا محفورة أو منقوشة أو رسوما يدوية أو فوتغرافية أو اشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة اذا كانت منافية للأداب العامة. وأركان هذه الجريمة اثنان الأول الركن المادى والثانى الركن المعنوى والركن المادى يتكون من عنصرين : أ . عنصر مادى وهو أحد الافعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها (١) حيازة بقصد الاتجار: لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازه لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الافراد أيا كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للاتجار وتتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الاتجار.(٢) التوزيع: وهو النشر أو الإذاعة أو أعطاء الاشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى لو كان بالمجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد سوى عدد واحد يسلم لشخص واحد.

ب ــ ان يكون ما سبق من أفعال منافية للآداب العامة ويعد إنتهاكا لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لايحل والذهاب بما له من حرمة، كذلك هو نقض العرض. ويتحقق انتهاك حرمة الاداب العامة باتيان الفعل المادى ماسا بأسس الكرامة الادبية للجماعة واركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى ويمثل هذا الانتهاك الاستهانة بالمبادىء الاخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة، وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياة وتشمل بدون شك كل ما من شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة عن حسن سلوكه ورقى اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلامة الظاهرة على وجودها. «نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ مجموعة رسمية ١١ صفحة ٢٨٨ .»وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليد البيئة الإجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة، بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية. والركن المعنوى

أو القصد الجنائى فى هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لتوافره مجرد ارتكاب الفعل المادى مع الاحاطة بمدى مخالفته للأداب العامة.[يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم المخلة بالآداب العامة للأستاذ/ معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ صفحة ٢٧٢ وما بعدها].

وحيث انه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه حاز بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب الف ليلة وليلة تحوى الفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالأداب العامة.

وحيث ان المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخة مؤلف ألف ليلة وليلة المطبوعة والمكونة من أربعة مجلدات والصادرة عن دار الحياة بيروت انها تحوى العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وذكر ألفاظ مخلة بالآداب فى الجزء الأول صفحات ٤٧، ٤٩، ١٠٧، ١١١، ١٨٧، ٢٢٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٥١ وفى الجزء الثانى صفحات ٢٧، ٣٧، ٣٨، ٢٨٩ وفى الجزء الثالث ٧٧، ٧٨، ٧٩ الجزء الرابع صفحة ١٠٩، كما تبينت من مطالعة الجزء الرابع من مطبعة صبيح من ذات المؤلف وجود ما سلف فى الصفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧. وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وحيث ان المتهم قد دفع الاتهام عن نفسه بعدم معرفة القراءة وعدم علمه بما تضمنته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ منافية للآداب ولما كانت احكام محكمة النقض قد استقرت على انه : اذا كان المتهم بانتهاك حرمة الاداب علناً بعرضه للبيع كتبا تتضمن قصصا وعبارات فاحشة قد دافع عن نفسه بأنه لا يعرف القراءة والكتابة وإنما يشترى الكتب من بائعها دون ان يعرف محتوياتها فأدانته المحكمة بناء على ان الكتب التى يتجر فيها هى بمختلف اللغات الاجنبية والمفروض انه قبل أن يقتنى شيئا منها أن يطلع عليها اما بنفسه واما بواسطة غيره ليعرف بما تروج سوقه كما انه لايستطيع تقدير ثمنها الا بعد إلمامه بقيمتها وإن علمه بمحتويات الكتب التى يمثلها من قصص عمله ليتيسر له ارشاد عملائه إلى موضوع ونوع ما يريدون إقتنائه، ثم هو لا شك يعرف حكم القانون فى عرض كتب مخلة بالآداب للبيع ولذلك لابد ان يعلم بموضوعات الكتب التى تعرض عليه لشرائها.» نقض جلسة ١٩٥٠/١/٣٠ الطعن ٤لـ ٢٠ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢».

وحيث انه لما كانَ ذلك وكان دفاع المتهم قد انصب على أن النسخ المضبوطة هى لاحد كتب التراث التى لايجوز المساس بها وان ما ورد بها من الفاظ وعبارات منافية للآداب قصد منه الترويح عن القارىء:

وحيث ان المحكمة وهى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه أياً كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الآدبية فان ذلك يخرج عن إختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية ـ اما إختصاص هذه المحكمة فيتحدد بالطبعة المضبوطة من المؤلف السالف وما اذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات والفاظاً منافية للآداب العامة من عدمه .

وحيث ان المحكمة تنوه إلى ان كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بغير تمييز.

ولقد وفقت شرطة الاحداث ونيابة الآداب فيما ذهبا اليه من المطالبة بانزال حكم القانون على النسخ المضبوطة بعض دور النشر التى قامت بتهذيب وتنقيح مؤلف الف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التى تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعها طبعات طرحت فى الاسواق وليس أدل على ذلك ما ورد فى مقدمه مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التى تولى اعدادها

الكاتب رشدى صالح.« عهدت إلى دار الشعب أتولى أعداد مـجمـوعة « الف ليلة وليلة » لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قرائتها من لم يقرأها من الاباء ويجد فيها الابناء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على الف ليلة ان تصل بطبعتها الجديدة إلى هذا المستوى، لكنه حظ الف ليلة لم يكن دائما على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما اكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق المستغلة السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة او الفاضحة التى يقرؤها الصغار خلف ظهور آبائهم والتى لا ينبغى لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها، وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الاعمال الفنية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى الف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها او تكوينها او مستواها الفنى .

وأما بالنسبة لنشر الف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام سنة ١٢٥١ هجرية ثم كانت طبعة بيروت ١٨٨١ وطبعة الأباء اليسوعيين ثم توالت طبعاتها فى قرننا العشرين تحكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزييف فى أسماء الاعلام فلا تخلو كذلك من الاضافات التى أظن أنها أدخلت عليها او زيدت لإثارة شهية القارىء كما يظن الناشرون ولكن هبوط الطبعات التجارية وإضطرابها قد قابله فى أوربا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ممتازة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سبباً يدعو المعنيين بالتراث الشعبى إلى الأسف.

وعندما عهدت إلى دار الشعب باعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ ـ قدر الاستطاعة ـ على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات ـ بغرض الاختصار ـ ولا أعيد تنسيق وتبويب النوادر ـ بغرض التركيز بل أترك القصة تتفرع إلى النوادر وتستطرد إلى الثقة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها وألفاظها التى تخدش الاداب وهذا وحده مدار الحذف .

وكذلك أيضا ما ورد فى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف الف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول» تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التى كانت تحتويها النسخ القديمة كما تم تهذيب الاسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة.

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعدت للبيع للجمهور ولم تكن نسخ محفوظة فى احدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شئون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية وما مرت به من مراحل تطور، فان المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهم من حيازة النسخ المضبوطه بقصد الاتجار فيها ليس هو نشر التراث بل هدفه الكسب المادى مستغلا فى ذلك اسم التراث ـ رغم إحتواء النسخ المضبوطة على العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين والالفاظ الجنسية البذيئة والأشعار المكشوفة الفاضحة.

وحيث أنه لما كان ذلك وقد قضت محكمة النقض بأن: الكتب التى تحتوى روايات لكيفية إجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأقاصيص الموضوعة لبيان ما تفعلة العاهرات فى التفريط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذون بالرجال ويتلذذ الرجال بهن، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الإغراء بالعهر خروجا على عاطفة الحياء وهدما لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها والتى تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سريا وان تكتم اخباره ولا يجدى فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث

اصبح مثل تلك الكتب لا يناف (كذا) الآداب العامة استناداً على ما يجرى فى المراقص ودور السينما وشواطىء الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإن لا يجوز للقضاء التراخى فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون «نقض ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢».

وحيث انه لما كان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم من واقعة الضبط وما تأيد بما حوته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ مخلة ومنافية للآداب العامة ومن ثم تقضى المحكمة بإدانته عملا بنص مادة الاتهام والمادة ٢/٣٠٤أ اجراءات جنائية.

وحيث انه فى مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تستعمل الرخصة المخولة لها قانونا وتقضى بعقوبة الغرامة بدلا من الحبس وذلك بالنظر لعدد النسخ المضبوطة وعدم سابقة ضبط المتهم فى وقائع مماثلة كما تقضى بمصادرة النسخ المضبوطة لديه عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

ـ فلهذه الاسباب ـ

حكمت المحكمة حضوريا اعتبارياً تغريم المتهم مائة جنيه ١٠٠ جنيه ومصادرة النسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

الحكم الثالث

حكم
باسم الشعب
محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنح والمخالفات المستأنفة علنا بسراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برئاسة السيدالاستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى عطيه، عبد الله لبيب خلف القاضيين وحضور السيد/ أحمدحاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر صدر الحكم الآتى فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٧ لسنة ٨٥س شمال القاهرة

ضد

ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

اتهمت النيابة العامة المذكورة فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ٨٥ج أ القاهرة بأنه فى يوم ٨٥/٣/٤ دائرة قسم الموسكى ـ القاهرة حاز بقصد العرض والبيع والتجار مطبوعات «نسخ كتاب ألف ليلة وليلة» تحوى ألفاظا وعبارات وصور منقوشة مخلة بالآداب العامة على النحو المبين بالأوراق. وطلبت عقابه بالمادتين ١/٣٠، ١٨٧ من قانون العقوبات.

وبجلسة ١٩/ ٥/ ١٩٨٦ اصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضوريا بتغريم المتهم مائة جنيه والمصادرة للنسخ المضبوطة والمصروقات الجنائية.

وبتاريخ ٢٨/ ٥/ ١٩٨٥ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم وحدد لنظره جلسة ٢٧/ ٦/ ٨٥ وأعلن بها المتهم الذى مثل وكيله وطلب ضم ذات المؤلف المضبوط المودع بدار الكتب برقم ٢٥ لسنة ٦٩. وبجلسة ١٠/ ١٠/ ٨٥ طلب وكيل المتهم ندب مجمع البحوث اللغوية ليقرر ما إذا كانت هذه الألفاظ تخدش الحياء العام من عدمه وبجلسة ١٤/ ١١/ ١٩٨٥ مثل وكيل المتهم وقرر أن الكتاب المضبوط مباح تداوله منذ سنوات عديدة... وطلب البراءة وحجزت الدعوى للحكم لجلسة يوم الخميس الموافق ٢٦/ ١٢/ ١٩٨٥ ومذكرات لمن يشاء فى أسبوعين وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد اجل الحكم لجلسة ٢٣/ ١/ ١٩٨٦ ثم مد اجل الحكم لجلسة اليوم لاتمام الاطلاع.

ومن حيث أنه فى خلال الأجل المضروب لتبادل المذكرات قدم المتهم مذكرة شارحة لدفاعه.

– المحكمة –

بعد تلاوة التلخيص الذى تلاه السيد / رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانوناً

ومن حيث أن الواقعة تخلص فيما اثبته الرائد / على السبكى بإدارة رعاية الاحداث فى محضر ضبط الواقعة المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨/م من انه استصدر إذناً من السيد الأستاذ / مدير نيابة الآداب فى ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخدمة لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور ونسخ ذلك الكتاب لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على الفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذلك صور خادشة للحياء وتحرر عن الجزء الأول المحضر ١١٤٢ سنة ٨٥ آداب القاهرة وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن فقد قام بالتوجه إلى سور الازبكية بميدان العتبة وتوجه لصاحب كشك الكتب رقم ٣٦ ـ المتهم ـ طلب إحضار نسختين من الكتاب المعروف بنسخة صبيح والمكون من اربع مجلدات نظير عشرون جنيها على ان يدفع خمسة جنيهات ثم يقوم باحضار النسخ فى اليوم التالى وحاول مساومته فى الثمن فرفض كما رفض احضار الكتاب فى الحال فأخذ يفحص الكتب خاصة الكشك فوجد الجزء الرابع من كتاب «الف ليلة وليلة» الخاص بمطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعة على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة الف ليلة وليلة من اربعة اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت. وإذ سئل المتهم اقر بملكيته لها وأنه كان يعرضها للبيع وإن كان لا يجيد القراءة إلا انه يعرف أن الكتاب يحوى الفاظ مخل(كذا) بالآداب.

وإذ باشرت النيابة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٦ أثبت السيد المحقق اطلاعه على النسخ المضبوطة وبالجزء الرابع من المؤلف المضبوط وأثبت وجود ابيات شعر مخلة بالآداب وذلك بصفحة ٩٢ وصور منقوشة ص١٩٢ كما وجد بطبعة بيروت سالفة البيان الجزء الأول ص٤١ ـ ٤٧ عبارات مخلة بالآداب وكذلك ببقية الاجزاء، وبسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وتداولت الدعوى بالجلسات إلى أن حجزت للحكم وأصدرت محكمة أول درجة بجلسة ٨٥/٥/١٩ حكمها المتقدم بيانه عاليه.

ومن حيث أن الجريمة التى نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هى صورة من صور التحريض ينصرف فيها الايحاء والاثارة إلى إفساد أخلاق الشعب بالمصلحة المقصودة منه بالحماية هى الأخلاق العامة من حيث هى عنصر من العناصر التى تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الأمن فيها.

وحيث أن هذه الجريمة تقع بانتهاك حرية الآداب وحس الأخلاق. وطوائف الامور التى يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هى الامور الفاحشة. وطابع الفحش قد يتوفر فى الفعل بذاته وبغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صوره عارية لا جريمة فيه إذا كان الجو الذى يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره، ولكنه يعتبر انتهاكا للآداب وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه كما تقول المحاكم الفرنسية إهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية [يراجع جرائم النشر للأستاذ المستشار د/ محمد عبد الله ـ طبعة،١٩٥٢ص٥١٨]

ومن حيث أن المحكمة الموضوع حق تكوين اقتناعها من أى دليل تطمئن اليه.. مادام له مأخذ فى الأوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ من جلسة ٧٩/١/٨ حج السنة ٣٠ق ص ٤١].

ومن حيث أن الدفاع الجوهرى الذى تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب ان يكون جدياً يشهد له الواقع [يراجع طعن ٢٨٢ لسنة ٤٩ق جلسة ١٩٧٨/١٢/٣٠ حج السنة ٣٠ ق ص ٩٨٩].

ومن حيث أن المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخ المؤلف المضبوط الصادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت أنها تضمنت هى والجزء الرابع من طبعة صبيح من ذات المؤلف وجود العديد من روايات لكيفية اجتماع

الجنسين ووصف الشذوذ على النحو الموضح بحكم محكمة أول درجة وتحيل المحكمة اليه فى هذا الشأن باسباب مكملة لقضائها هذا ويلاحظ عليها انها متناثرة فى بضعة مواضع هيئة فى عدة صفحات معينة فى كافة اجزاء المؤلف الذى سلم معظمه منها وأستشهدت النيابة العامة بما ورد بطبعة دار الشعب للكاتب رشدى صالح خلت من هذه العبارات واعتنقت محكمة أول درجة طلبات فى النيابة. وهذه الطبعة الأخيرة باعتبارها نموذجاً لما يمكن ان يكون عليه الكتاب المضبوط. وإذا اعتنقت محكمة أول درجة هذا الرأى على الرغم انها قررت باسبابها قيمة المؤلف الأدبية، إلا انها صدرت مدى تلك القيمة وقصرتها على الندوات الأدبية فكأنها فصلت بين المؤلف المضبوط كقيمة أدبية وبين بعض سطور فى بضعة مواضع بعيها ونظرت اليها بذاتها منفصلة عن المؤلف اعتبرتها مخالفة للآداب العامة دون موحدة أو مبرر سائغ. مع أنه كان يتعين أن تنظر إليها فى ضوء المطبوع بكامله كلا متكاملا وذلك لأن القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلف العملية والأدبية من أمور لو نظر اليها فى ذاتها وعلى حدة لأعتبرت منافيه للآداب العامة، حيث أن تلك المؤلفات بالنظر لطبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن من أن ذلك الكتاب من كتب التراث وأن ترد عليه بمبررات سائغة لها اصلها فى الاوراق وهى أدلة تفصل يكون حكمها لما يقدم متناقضان بين اسبابه المتقدم بيانها ومشوبا بالقصور فى التسبيب.

ومن حيث أن كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الاجيال فى الشرق والغرب قرونا طوالا ونظر اليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الادب الشعبى [يراجع تقديم عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين لرسالة دكتوراه عن ذات الكتاب للدكتوره سهير القلماوى]. ومن حيث أنّ مثل فنون الشعوب الاسلامية وآدابها لا يؤخذ من جانبها اللاهى أو الماجن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الادب الشعبى الذى وجد اشهر تعبيرعنه فى كتاب الف ليلة وليلة [يراجع دائرة المعارف البريطانية ـ الميكور ميديا ـ المجلد التاسع صفحة ٩٦٦]. ومن حيث أنه يبين من مراجعة المؤلف المضبوط على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة سنة ١٩٣٦م والتى صححها الشيخ محمد قطه العدوى واعيد طبعه مرارا والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من تلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتى توزعها الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى الآن. يبين منها أن المؤلف الاصلى تضمن فى مواضع كثيرة منه وكذلك صور عديدة وكذلك الأمر فى باقى الطبعات التى خلت بعضها من الصور ـ بعض عبارات متناثرة فى صفحات الكتاب خادشة للحياء ومخالفة للآداب العامة لو نظر اليها منفصلة عن المؤلف كاملا. وأن المؤلفين المضبوطين نصيبها من هذه العبارات أقل كثيرا من الطبعات السالف بيانها كما ثبت فى يقين المحكمة أن المطبوع المضبوط لم يتضمن تزييفاً لاصله أو زيادة عليه إلا بالنقصان ولا يغير من ذلك ما جاء بطبعة ذلك المؤلف الصادرة عن دار الشعب والخالية من هذه العبارات وتلك الصور لانها جاءت خلافا للأصل المحقق و السالف بيانه والذى تداول ما يقرب من مائتى عام فى ظل إباحة ظاهرة.

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتاب المضبوط بطبيعته هو ما استقر فى وجدان هذه المحكمة لا يعتبر كتابا فى الجنس كما لم يكتب أو يبع بغرض خدش الحياء العام كما ثبت فى وجدانها انه متداول بالسوق المصرية كتب عديدة للتراث المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية تضمنت من

عبارات الغزل الصريح ما يفوق كما ونوعا ماورد بالكتاب المضبوط. وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الادباء فى التأليف والنظم الأولى.

ومن حيث أن قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر اليه ككل متكامل وليس كعبارات منفصلة عن اصلها ـ فيها ثمة ركن بقصد الجنائى اللازم توافره فى حق المتهم، فلا يعقل أن يشترى الجمهور ذلك الكتاب البالغ ثمنه عشرون جنيها حسبما ورد بمحضر الضبط من أصل قراءة بعض عبارات مقترفة منه تخالف الآداب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث أنه يشفع لذلك المطبوع أنه كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة، ومنها أستقى كبار أدباء العالم كله عامة والعربى خاصة روائعهم الادبية الأمر الذى ينفى عنه مظنة إهاجة تطلع ممقوت أو الاثارة الشهوانية لدى قرائه إلا من كان منهم مريضاً تافهاً وهو ما لا يجب له حساب عند تقييم قمة ذلك المطبوع الأدبية. كما انه له يثبت انه كان وراء ثمة افساد للنشىء. فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائى لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار، وينهار تبعا لذلك الاتهام الموجه اليه. فضلا عما قرر المتهم من أنه اشترى تلك الكتب من معرض الكتاب الدولى الأم الذى يحمل اجازة لتداوله من الرقابة فضلاً عن ان ذلك الكتاب من التراث الشعبى باعتباره مكوناً اصيلا من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفاً أو إضافة وهو ما لم يثبت فى حق المتهم. وإذ كان ما تقدم فإنه يتضمن القضاء فى الموضوع الاستئناف الماثل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملا بنص المادة ٣٠٤/ ١أ.ح.

وختاماً: تهيب المحكمة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معا لحصر الكتب التى تعد من التراث الشعبى الادب العربى والعمل على تنقيتها من الصور وكافة ما يعلق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تحوم حولها ـ

فلهذه الأسباب ـ

حكمت المحكمة حضوريا بقبول الاستئناف شكلا وفى الموضوع بالغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات.

رئيس المحكمة

الحكم الرابع

حكم باسم الشعب
محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنح والمخالفات المستأنفة المنعقدة علنا بسراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برياسة الأستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى مصطفى عطية، عبد الله لبيب خلف القاضيين

وحضور السيد/ أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر

ــ صدر الحكم الآتى ــ

فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٨ لسنة ٨٥ س شمال القاهرة ضد حسين محمد صبيح

أتهمت النيابة العامة المذكور فى القضية رقم ١١٤٢ لسنة ١٩٨٥ ج أ القاهرة بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ دائرة قسم الجمالية بالقاهرة .

١- صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للآداب العامة [مؤلف ألف ليلة وليلة] ومؤلف [تسهيل المنافع] وذلك على النحو الوارد بالأوراق.

٢- استعمل الأكلاشيهات المضبوطة فى نشاطه الأجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بنص المادتين ٣٠، ١/١٧٨ عقوبات وقدم للمحاكمة الجنائية.

وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضوريا.

١ـ بتغريم المتهم خمسمائة جنيها ومصادرة النسخ والأكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية.

٢ـ عدم قبول الدعوى المدنية والزمت رافعها بالمصروفات وخمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماه. وبتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٧ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم. كما قرر بذلك بتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٣ الاستاذ / فريد حجاج المحامى والمدعى بالحق المدنى.

وتحدد لنظر الاستئناف جلسة ١٩٨٥/٦/٢٧. وبالجلسة الأخيرة لم يحضر المتهم الذى مثل وكيله كما مثل وكيل المدعى بالحق المدنى ومثلا بجلسة ٨٥/١٠/١٠ وبجلسة ١٩٨٥/١١/١٤. مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوى وطلب حجزها للحكم. فقررت المحكمة حجزها للحكم لجلسة ١٩٨٥/١٢/٢٦ ومذكرات لمن يشاء خلال أسبوعين.

وقدم المتهم خلال الأجل المضروب مذكرة بدفاعه

التمس فى ختامها الغاء الحكم وبراءة المتهم واعتبار المدعى المدنى تاركا لدعواه بصفة اصلية واحتياطيا بندب خبير من فقهاء الادب العربى لأداء المهمة المبينة بالمذكرة.

وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ١٩٨٦/١/٢٣ ثم جلسة ٣٠/ ١/ ١٩٨٦ اليوم لإتمام الاطلاع

ـ المحكمة ـ

بعد تلاوة التقرير الذى تلاه السيد الأستاذ/ رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانونا.

من حيث ان الاستئنافين أقيما فى الميعاد القانونى ومن ثم يتعين قبولهما شكلا.

وحيث أن واقعة الدعوى تخلص فيما أثبته الرائد/ على السبكى بإدارة رعاية الاحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥,٤٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الازهر بالقاهرة بطبع وترويج نسخ من الكتاب المضبوط [ألف ليلة وليلة] تحوى قصصا وألفاظا خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وباجراء تحرياته السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها بشرائه نسخة من ذلك الكتاب منه المكتبة سالفة الذكر بالعقار رقم ١٨٠ وقف خيرى بميدان الازهر وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا والفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشىء للإنحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات، كما تبين له أن مالك المكتبة ومديرها هو حسين محمد صبيح الذى يطبعه داخل المكتبة، ووجود كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان وكل نسخة مكونة من أربع مجلدات وتحرر بذلك محضر تحريات مؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ ص عرض على السيد الاستاذ/مدير نيابة أداب القاهرة حيث أذن بذات التاريخ الساعة ١١ ص بتفتيش المكتبة والمطبعة لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وجميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات والأكلاشيهات الخاصة بطبع. ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه.... حيث تم ضبط أربع نسخ من ذلك الكتاب عند تفتيش المكتبة الساعة ١,٣٠ بحضور المتهم على أحد الأرفف وكذا عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع داخل المكتبة وضبط عدد ١٢٨٠ أكلشيه خاص بكتاب ألف ليلة وليلة وأثناء ذلك استدعى انتباهه كتاب تحت عنوان [تسهيل المنافع] يحوى فصول فى أوقات الجماع وكيفية [كذا]وضرره ضبط منه ١٧٥ نسخة. وورد لمحكمة أول درجة خطاب من محمد يوسف محمود المحامى يعترض على المصادرة.

وبسؤال المتهم قرر أنه لاتوجد تعليمات بعدم طبعه وأنه من كتب التراث القديم، الذى تطبعه كثير من المطابع وتقوم ببيعه كما قرر بذلك بتحقيقات النيابة فى ١٩٨٥/٣/٥.

وبجلسة المحاكمة أمام محكمة أول درجة فى ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة ظروف الدعوى وطالبت بأقصى عقوبة وقدمت صورة ضوئية لصفحات من ذلك المؤلف [ألف ليلة وليلة] الصادر عن مطابع دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية من المواطن/أحمد عبد اللطيف ومقال للكاتب/ عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية ومثل الاستاذ/ فريد السيد حجاج المحامى وادعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ج على سبيل التعويض المؤقت مما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وأنضم اليه آخرون. كما مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوة

ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لانعدام الضرر المباشر وطلب أصليا البراءة واحتياطيا ندب خبير وقدم حافظة مستندات. وبجلسة ١٩/٥/١٩٨٥ أصدرت محكمة اول درجة حكمها المتقدم بيانه.

ومن حيث أن الجريمة التى نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هى صورة من صور التحريض ينصرف فيها الايحاء والإثارة إلى افساد الاخلاق. فالمصلحة المقصودة منه بالحماية هى الاخلاق العامة من حيث هى عنصر من العناصر التى تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الامن فيها، وتقع هذه الجريمة بانتهاك حرمة الآداب العامة وحسن الاخلاق. وطوائف الامور التى يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هى الأمور الفاحشة وطابع الفحش قد يتوفر فى الفعل بذاته بغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صورة عارية لاجريمة فيه إذا كان الجو الذى يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره ولكنه يعتبر أنتهاكاً للآداب العامة وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه إهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية كما تقول المحاكم الفرنسية [يراجع جرائم النشر للمستشار د. محمد عبد الله طبعة/١٩٥٢ص ٥١٨].

وحيث أن الطائفة الثانية من الأمور المنافية لحسن الاخلاق هى الأمور الجارحة للآداب المتعلقة بالمسائل الجنسية. وهذه الجريمة من الجرائم العمدية بل إن القصد يكاد أن يكون كل شيء فيها أى يكفى أن يكون قد نشر ما ينافى الآداب العامة وهو يعلم أو يدرك ان مانشره بالوضع والكيفية التى نشر بها من شأنه إهاجة التطلع الممقوت وإيقاظ الشهوات ولاعبرة بعد ذلك ببواعثه ولايتحقق القصد الجنائى فيما ينشر فى المؤلفات العلمية من أمور لو نظر إليها فى ذاتها وعلى حدة لاعتبرت منافية للآداب [بهذا المعنى قضت محكمة النقض البلجيكية فى حكمها الصادر فى ١٩٣١/١٢/٧ المنشور بالمرجع السابق].

ومن حيث أن لمحكمة الموضوع حق تكوين إقتناعها من أى دليل تطمئن اليه مادام له مأخذ من الاوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ق جلسة ٧٩/١/٨] السنة٣٠ق ص٤١.

ومن حيث ان الدفاع الجوهرى الذى تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب أن يكون جديا يشهد له الواقع [يراجع طعن ١٢٨٢ لسنة ٤٩ من جلسة ٧٨/١٢/٣٠] السنة ٣٠ ق ص ٩٨٩ .

وحيث انه بمطالعة المؤلفين المضبوطين وجد ما يلى

١) بالنسبة لمؤلف ألف ليلة وليلة المضبوط فإنه يبين من مطالعة ذلك المؤلف أنه تضمن فى الجزء الأول الصفحات من٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦، وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣ وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣ بعض عبارات وألفاظ جنسية وروايات لكيفية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء وعبارات مخلة بالآداب العامة.

٢) كتاب تسهيل المنافع فى الطب والحكم المشتمل على شفاء الاجسام وكتاب الرحمة تأليف الشيخ إبراهيم بن عبد الرحمن بن ابى بكر الأزرق وروايات كتاب الطب النبوى للحافظ ابى عبد الله محمد بن احمد بن عثمان الذهبى وهو يحتوى على بيان لأثر الحبوب والأعشاب الطبية على بعض الأمراض وأعراضها وأنسب الاوقات للنوم ولوقت الجماع واضراره وذلك بأسلوب بعيد عن الإثارة والشهوانية، وآراء الفقهاء وبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وحيث أن دفاع المتهم انصب على أن هذين الكتابين من كتب التراث الذى يجب المحافظة عليه

ونشره وانه لم يضف اليه وان حذف بعض تلك العبارات المنسوبة للمؤلف الذى تم بطريق التصوير والزنكوغراف عن النسخ الحكومية.

ومن حيث ان الثابت من الحكم المستأنف أنه مما أورده من ان قيام المتهم بحذف بعض تلك العبارات المنافية للآداب من المؤلف الذى طبعه عن ألف ليلة وليلة الأصلية يؤكد قصد المتهم الجنائى.

وحيث أن ذات المحكمة قررت باسبابها بأنه [أيا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ـــ ويتجادل فيه أصحاب الشأن والرأى ومجاله الندوات الأدبية واختصاص المحكمة يتحدد بالطبعة المضبوطة. كما وأن كون كتاب معين من التراث لايرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لايجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بدون تميزها].

كما وان هذا الكتاب طبعته دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر طبعة خلت من تلك العبارات والألفاظ المنافية للآداب العامة وأن النسخ المضبوطة لم تكن محفوظة فى أحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شئون التراث والمؤرخين للحركة الادبية وما مرت به من مراحل تطور ولكن المحكمة والحال كذلك تقرر ان هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف المضبوط تحقيق ربح اكبر من عائده باستغلال التراث واسترشدت فى ذلك بحكم محكمة النقض الصادر فى الطعن ٢٤٨١، لسنة ٣ق جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦.

لما كان ما تقدم فإن المحكمة تلاحظ عليه حسبما استقر فى وجدانها ما يلى:ـــ

١) نظر حكم محكمة أول درجة للعبارات المنافية للآداب الواردة بالكتاب المضبوط فى حد ذاتها ومنفصلة عن الكتاب ككل وكان يتعين النظر اليها فى ضوء ما ورد بالكتاب ككل متكامل .

٢) قررت باسبابها قيمة المؤلفين المضبوطين الادبية وإن قصرتها على الندوات الأدبية والمكتبات العامة وذلك تخصيص بغير مخصص فلا يعقل ان تكون هناك مؤلفات للأدباء ومؤلفات لغيرهم كما يعتبر من قبيل فرض الوصاية على القراء.

٣) المؤلفين المضبوطين [كذا] تداولا منذ أكثر من مائتى عام فى ظل إباحة ظاهرة لم يصادر خلالهما أى كتاب منهما حتى تاريخ الواقعة وتحت بصر وسمع الرقابة على المطبوعات الامر الذى يعنى إجازتهما رقابياً.

وإزاء ما تقدم فإنه لما كان القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلفات الادبية العامة، حيث ان تلك المؤلفات بالنظر إلى طبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن ودفعه بأن الكتب المضبوطة من كتب التراث ولما تقدم يكون حكمها منطويا على تناقض بين أسبابه ومشوباً بالقصور فى التسبيب .

ومن حيث أنه وأيا كان اختلاف الرأى حول القيمة الادبية لهذه المؤلفات فكتاب تسهيل المنافع انطوى على أمور طبية وفوائد للحبوب والأغذية واللحوم والأعشاب ومضارها، كما تضمن فصلا فى الجماع وأوقاته وضرره باسلوب أدبى بعيد عن مظنة اهاجة وإثارة الشهوات بل ان المحكمة تلاحظ لها وجود كتاب صادر عن احد الاطباء ومتداول بالسوق الآن تتضمن مثل ذلك المؤلف وتجرى الدعاية له بألفاظ مثيرة بالجرائد والمجلات ومصرح بعرضه من قبل الرقابة. كما أن مؤلف ألف ليلة وليلة ثبت من مراجعته (المضبوط) على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة [كذا] سنة ١٨٣٦م التى ضمنها الشيخ/ محمد قطة العدوى واعيد طبعه

مراراً والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من ذلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتى توزعها حتى الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب وهى هيئة حكومية يبين منها أن المؤلف الأصلى تضمن فى مواضع كثيرة متفرقة منه وكذلك الطبعات سالفة البيان بعض عبارات تعتبر مخالفة للآداب العامة ولو نظر إليها منفصلة عن المؤلف كاملاً، وأن المؤلف المضبوط كان نصيبه من هذه العبارات أقل كثيراً من الطبعات السالف بيانها .

ومن حيث أنه ثبت فى وجدان المحكمة أن المؤلف المضبوط لم يتضمن تحريفاً لأصله أو زيادة علية إلا بالنقصان وهذه المؤلفات ظلت تتداول دون تعرض من الرقابة على المطبوعات لمدة تزيد عن المائتى عام الأمر الذى يعنى أجازة لها رقابياً وهى إجازة ظاهرة لسبق طبعه طبعة كاملة فى مطابع الحكومة .

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتب المضبوطة وحينما أستقر فى وجدان هذه المحكمة. لا تعتبر كتباً فى الجنس كما لم يكتبا أو يطبعا بغرض خدش الحياء العام وتداولاً بالسوق الذى لوحظ أنه متداول بها كتب عديدة للتراث الأدبى المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية ومنها على سبيل المثال كتاب ١- الفكاهة والاقتباس فى مجموعة أبى نواس ٢- لسان العرب ٣- الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٤- نهاية الأرب فى فنون الأدب وغيرها كثير وهى كتب تضمنت من عبارات الغزل الصريح ما يفوق كماً ونوعاً ماورد بالكتابين المضبوطين وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الأدباء فى التأليف والنظم الأدبى .كما أن قيمة ذلك المؤلف تتحدد بالنظر إليه ككل متكامل وليس كعبارات منفصلة عن أصلها. وكتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قروناً طوالاً ونظر إليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الأدب الشعبى. [يراجع تقديم عميد الأدب المرحوم الدكتور طه حسين لرسالة الدكتوراة عن ذات الكتاب للدكتورة سهير القلماوى]. ومثل فنون الشعوب الإسلامية وآدابها لايؤخذ من جانبها اللاهى أو الماجن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الأدب الشعبى الذى وجد أشهر تعبير عنه فى كتاب ألف ليلة وليلة [يراجع دائرة المعارف البريطانية ـ الميكوربيديا ـ المجلد التاسع صفحة ٦٦٦].

ومن حيث أن ما تقدم يوضح قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر إليه ككل متكامل، فينهار به ركن القصد الجنائى اللازم توافره فى حق المتهم فكتاب تسهيل المنافع مثلاً يستحيل على الأحداث فهم مرماه أو محاولة إقتناءه بل يستحيل ذلك إلا على المتخصصين فى الأدوية والأعشاب والطب كما لا يعقل ان يشترى الجمهور الكتاب المذكور أو كتاب ألف ليلة وليلة أولاً : لارتفاع ثمن الكتاب الثانى وثانياً: لخصوصية الكتاب الأول وذلك من أجل قراءة بعض عبارات متفرقة فيه تخالف الاداب العامة إذا ما نظر اليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث انه لما يؤكد ذلك أن مؤلف ألف ليلة وليلة كان مصدرا للعديد من الأعمال الفنية الرائعة ومنه أستقى كبار الادباء فى العالم عامة والعربى منه خاصة روائعهم الادبية الأمر الذى ينفى عنه مظنة اهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية لدى قرائه الامن كان منهم مريضا تافها وهو مالايحسب له حساب عند تقييم قيمة تلك المطبوعات الأدبية الطبية. كما لم يثبت انه كان وراء ثمن افساد للنشىء فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائى لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار وينهار تبعا لذلك الاتهام الموجه اليه كما لم يثبت فى حق المتهم تحريف أو أضافه للنسخ المجازة رقابيا والسالف بيانها فضلا عن أن ذلك الكتاب من التراث الشعبى

باعتباره مكونا اصيلا من مكونات الثقافة العامة. ومن ثم يتعين القضاء فى موضوع الاستئناف الماثل بالغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ٣٠٤/ ١ أ ج.

وختاما : تهيب المحكمة بالمجلس الاعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معالجة الكتب التى تعد من التراث الشعبى والادب العربى والعمل على تنقيتها مما هو عالق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تحوم حولها .

ومن حيث انه عن الدعوى المدنية فإنه لما كانت المحكمة قد قضت بالبراءة لعدم ثبوت الخطأ فإنه ينتفى به ركن من أركان المسئولين التقصيرية وتضحى الدعوى خليقة بالرفض مع التزام المدعى بالحق المدنى بمصروفاتها عملا بالمادة ١/١٨٤ مرافعات.

– فلهذه الأسباب –

حكمت المحكمة حضورياً أولاً ـ: بقبول الإستئنافيين شكلا ثانياً ـ: وفى الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف وبراءة المتهم مما أسند اليه ورفض الدعوى المدنية والزام رافعها بالمصروفات.

رئيس المحكمة



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية

لجنة الفنون الشعبية

مسابقة للشباب

فى نطاق تناول قضية (الفنون الشعبية وثقافة المستقبل)

تعلن اللجنة عن مسابقات للشباب للكتابة فى أى من الموضوعات الخمسة التالية :

١ ــ الفولكلور والأسرة.

٢ ــ الفولخلور والطفل.

٣ ــ الفولكلور والمدرسة.

٤ ــ الفولكلور ووسائل الاتصال والتثقيف الجماهيرى.

٥ ــ الفولكلور وأشكال الاستلهام الفنى.

يقدم كل بحث فى حوالى أربعين صفحة (حوالى عشرة آلاف كلمة) مطبوعة على الآلة الكاتبة وفى موعد أقصاه السبت ١٩٩٤/٤/٣٠ . وستعرض البحوث المتقدمة على لجان لاختيار البحث الفائز فى كل موضوع من الموضوعات الخمسة، وسيمنح البحث الفائز جائزة مالية قدرها ثلاثمائة جنيها مصريا بالإضافة إلى اشتراك البحث الفائز ضمن أعمال (الملتقى القومى للفنون الشعبية)الذى سينعقد فى سبتمبر ١٩٩٤ ، لمزيد من المعلومات يتم الاتصال بالسيدة/ ليلى صادق أمينة اللجنة (٩ ش حسن صبرى ـ الزمالك) .



- رواية التجليات
- الحرية والجنون

رواية التجليات
للغيطانى

بين التماهى الصوفى، وتشابك الفضاءات الحكائية

ثناء أنس الوجود ربيع*



تطرح الأسفار الثلاثة التى ضمتها رواية الغيطانى (التجليات) ** مشكلة لا أظن أنها جديدة على ساحة الرواية المعاصرة من حيث اتخاذها شكلاً روائيا بالغ الحداثة والتعقيد. فجمال الغيطانى ينتمى إلى ذلك الجيل الذى حاول بجدية لافتة، منذ الستينيات، البحث عن أشكال جديدة تستوعب التجربة الإبداعية لديهم. ولكن اللافت للنظر هنا، أن هذا الكاتب وبعضاً من أترابه، واصلوا تلك المحاولات التجديدية فى الشكل الروائى بل فى القصة القصيرة كذلك بدأب كبير. وما يمكن أن يقال بهذا الصدد، إن كثيراً من هؤلاء الكتاب لم يكن ليرغب فى مجرد المغامرة الشكلية فحسب، وإنما طغت ثقافاتهم الذاتية، الثرية، بالإضافة إلى طبيعة التجربة الإبداعية لديهم على ما يمكن للشكل الروائى، التقليدى، أو الترجمة الذاتية أن تستوعبه.

فإذا أخذنا فى الاعتبار، إلى جانب ما سبق، تلك السرعة المذهلة التى تتغير وتتبدل بها جميع المعطيات المحيطة بهم سياسياً واجتماعياً، على المستويين المحلى والعالمى، لسلمنا معهم فى كثير من الأحيان، بضرورة البحث عن شكل روائى جديد.

١ -

يرجع التعقيد فى الشكل الروائى الذى اتخذه الغيطانى وعاءً للتجليات، إلى اختيار الكاتب خطة روائية يدير عن طريقها الحوار، والأحداث، بواسطة الشخصيات، بحيث يبدو العالم الروائى لديه كأنه مشدود إلى محركات خفية يديرها وفق خطة مرسومة تطلق عليها «جوليا كريستيفا» [1] الفضاء الروائى، أو منظور الرؤية.

ويرتكز فضاء الرواية فى التجليات على مجموعة من الحقائق المعرفية التى استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفى قار، يبدو منذ الوهلة الأولى أن إمكان

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس .

* * اعتمدت هذه الدراسة على رواية التجليات بأسفارها الثلاثة، طبعة أولى، دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩٠.

الجمع بينهما فى الواقع أمر عسير، نظراً لاختلاف المرجعيات فى كل منهما، ووسائل تحقق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائى. فالأول، وأعنى به التاريخ بوصفه علماً، يقوم على المعرفة التسجيلية المباشرة للأحداث، بما لا يترك مجالاً للظن أو التخمين، أو حتى التداخل بأحكام قيمية إلا فى أضيق الحدود. أما الثانى فهو التجربة الصوفية، بوصفها تجربة وجدانية تقوم على الحدس وتتأتى للمريد بالرياضات الروحية، والمجاهدات النفسية، ولا تحصل إلا عن طريق فيوض وإشراقات القلب والوجدان، لأنها ببساطة كما عرفها «وليم جيمس» (٢) :

«حالة من الشعور تختص بكيفيتين: فهى حالة عرفانية، حالة من الفراسة والكشف اللذين يتعاليان على العقل. وهى حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أى لا يمكن التعبير عنها فى اللغة الإنسانية العادية».

ومعنى هذا أن إمكان إخضاع هذه التجربة للاختبار والتجريب المباشر غير وارد. ثم هناك أخيراً الشكل الروائى الذى يغلف هاتين المرجعيتين بأدواته كافة، وتقنياته الحداثية القائمة على الإيهام بما هو واقعى وصولاً إلى قصد الكاتب الذى يرغب فى بثه عبر تلك التقنية.

واللافت بخصوص هذه المرجعية فى الشكل الروائى عند الغيطانى، أن هذه الأشكال المعرفية القارة لم تفقد مرجعيتها المتعارف عليها برغم توهم كثير من النقاد غير ذلك، وبرغم تلك الانتقائية المتعمدة لعناصر بعينها من المرجعية التاريخية، على وجه الخصوص، كما سوف نرى، فيما يمكن أن نجد له نظيراً فى عالم الشعر القائم على عنصرى الاختيار والتوزيع.

إذن نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتتشابك، طبقاً لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدى إليه من تشابك للفضاءات داخل العمل، هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية فإن هذا التداخل ذاته، وبالاتكاء بشكل أساسى على البنية الصوفية، الذى وصل إلى حد التوحد مع تجربة ابن عربى على وجه الخصوص، قد أمكنه استقطاب أبنية أخرى تنحدر إلينا بشكل مباشر من التراث الشعبى المتمثل فى الأبنية الخرافية للحكايات، أو القصص الدينى. ويشار هنا ، على وجه التحديد، إلى قصة «موسى والعبد الصالح» القائمة على بنية ثلاثية، متمثلة فى ملفوظ سردى محدد يقوم على سؤال وإجابته « .... هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشداً؟ إنك لن تستطيع معى صبراً ....» (٣) حتى السؤال الثالث فيكون الفراق الحتمى، كما نعلم. وكذلك تستقطب هذه البنية أشكالاً أخرى مغرقة فى الشعبية، من النواحى الطقوسية، والاعتقادية، وغيرها مما يدخل فى باب الفولكلور بمعناه الواسع. ونظراً لهذا الغنى السردى فإن البنية الحكائية هنا من حيث إمكان تحليلها، يمكن أن تستوعب أكثر من طريقة لتحليل السياقات، أو المتتاليات، والوظائف والأدوار التى يحتوى عليها العمل، بما يعنى بشكل آخر أنه كما يمكن أن نلحظ وجوداً دالاً لسداسية «جريماس أوبريمون»، فإنه بالقدر نفسه يمكن أن نتلمس شكلاً أو أكثر من متتالية «بروب» الوظيفية، فضلاً عن تقنيات السرد الروائى الحداثى المتعلقة بالفضاء الروائى بأنواعه، ومنظور الرؤية والزمان..إلخ.

ولما كانت القراءات النقدية تقوم على أساس من الهوية الثنائية للنتاج الأدبى، بالنظر إلى (قصد) الكاتب من ناحية، و(قصد) القارئ من ناحية ثانية، كما يراها الفلاسفة الظاهراتيون، وأن هذين القصدين، بل غيرهما كثير، لا يلتقيان فى العادة على المعنى نفسه نظراً لوجود فراغات أو شواغر فى النظام الإجمالى للنص تستدعى أنواعاً معينة من الجشطلت، أو ما يمكن استدعاؤه من الذاكرة من مخزونها الثقافى لملء هذه الفراغات أثناء

القراءة، خالقة بذلك حوافز جديدة تطرح أفكاراً جديدة أثناء كل قراءة للنص، بحيث يتوقع القارئ ـ استناداً إلى هذا النموذج للقراءة ـ أن يحصل على برنامج نقدى يهدف إلى استرجاع التفاعل بين النص والقارئ أو حتى إلى فهم العمل المتنوع الوجود [٤] .. لما كان الأمر كذلك، فإنه على المستوى الإجرائى وقبل الدخول فى أية تحليلات للبنية، ومدى اندراجها ضمن نسق أو آخر، أو الانخراط فى قراءة تأويلية لمضمون العمل، وما يمكن استشفافه من رموز أو إشارات فإنه ينبغى الإشارة إلى نقطتين أساسيتين تتعلقان بقراءتى للعمل قراءة نقدية تنبنى على «القصد» من هذه القراءة:

الأولــى: أن طرح منهج بنيوى بعينه، أو رؤية نقدية صارمة، أحاول عن طريقها استدراج العمل قسراً للاندراج تحتها دون مراعاة لكون كل عمل إنما يحمل مفاتيح تحليله وتصنيفه وفقاً لذلك ضمن النسق الملائم، وسواء أكان هذا النسق يفارق أم يتسق مع النظريات السائدة، فإن مثل هذا العمل لن يجدى نفعاً مع (التجليات) لأسباب فنية عدة، نظراً لتشابك الفضاءات فيها ثم تغليفها بتجربة صوفية بالغة الثراء، ولذا فلن أجد نفسى ملتزمة بالتطبيق المنهجى الصارم إلا فى حدود ما يمكن لهذه المناهج أن تنيره، ولا حاجة للقول بأنه يمكن استخدام أكثر من منهج، إذا ترتب على ذلك تنوير أفضل للنص وكشف النقاب عن ثراء مضمونه.

الثـانيــة: أننى أجد نفسى مضطرة أمام ذلك التوحد العميق بين الكاتب وتجربة ابن عربى الصوفية، أن أجاوز الأعراف المستقرة فى النقد وأبدأ بالحديث عن الفضاء النصى، برغم أن حقه التأخر؛ وذلك لأسباب فنية تتعلق بالتجربة الصوفية وضرورة إلقاء الضوء على العمل من الخارج بسبب ذلك.

٢/١

أطلق الغيطانى لفظ «التجليات» عنواناً لعمله الروائى. وهو عمل يشتمل على ثلاثة أجزاء، أسماها الكاتب «أسفاراً»، تقع فيما يزيد على ثمانمائة صفحة من القطع المتوسط. أما طريقة الكتابة أو الطباعة المستخدمة فقد توسلت بأحدث الأساليب الببليوجرافية من حيث تنوع طرق الكتابة وتنوع الأحرف المستخدمة وألوان الكلمات، والمساحات البيضاء، والمكتوبة على الورقة ذاتها؛ بحيث استخدم الكاتب حروفاً وألواناً معينة كما فى حالة الأسود الثقيل للنصوص المستمدة من القرآن أو الأشعار .. إلخ.

ولفظ «السفر» الذى وردت الرواية عبر ثلاثة منه (ثلاثة أسفار) نص عليه الكاتب بدءا من كتابته على الغلاف، بدلاً من القول رواية فى ثلاثة أجزاء. وتعد لفظة السفر واحدة من أهم المصطلحات الصوفية التى تطرحها معاجم الصوفية ضمن حشد ضخم من الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات، التى ترتدى لباساً خاصاً بمجرد تماسها مع حدود التجربة الصوفية ذات التفرد الذى يجعل الألفاظ نفسها تختلف اختلافاً بيِّناً إذا وردت ضمن تجارب معرفية أخرى.

والتجلى لغة [٥]، هو الظهور والتنزيل، وهو كذلك الانكشاف والبروز، أما عند الصوفية فهو ما ينكشف من أنوار الغيوب للقلوب. ولا يكون إلا بما أنت عليه من الاستعداد الذى به يقع الإدراك، أى أنك ما أدركت إلا بحسب استعدادك. أما تجليات الغيطانى التى حملت الرواية اسمها، فهى تجليات من نوع خاص يستمد خصوصيته من ارتكاز تجربته الصوفية على محور خيالى مستمد من الذهن؛ تماماً كما فعل ابن عربى حين أمعن فى قراءة معراج الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ لكى تنشط المخيلة لديه فيتصور إسراء ومعراجاً خاصاً يقوم على محض التخيلات الذهنية بل فى الواقع أكثر من معراج وإسراء.

والواقع «أن التخيلات قد تضيف إلى الحقائق أموراً كثيرة، وتجلى الواقع الملموس بإطار جديد، حتى يبرز بأسلوب له صلة وثيقة بالنفس المتخيلة، ويشبع رغباتها..»[٦]. صحيح أن ابن عربى كان متصوفاً بحكم الميراث عن أهله، وبحكم استعداد شخصى لديه وأنه مارس الرياضات الصوفية والمجاهدات النفسية الكثيرة، فهو يخبرنا أنه :

«لم أزل أصحب الرفاق، وأجوب الآفاق وأعمل الركاب وأقطع اليباب، وأمتطى اليعملات، وتسرى ببساطى الذاريات، وأركب البحار، وأخرق الحجب والأستار، فى طلب علة الصورة الشريفة».

لكن يظل مع هذا التشابه، معراج الغيطانى، وأسفار الصوفية شيئاً مختلفاً نظراً لطبيعة قصد الكاتب النهائى واتخاذه هذا المعراج وسيلة أدبية لا أكثر كما سوف نرى. ولـذا، فالغيطانى يقدم لنا تجربته الصوفية الخاصة التى هى أقرب إلى ما يسميه الصوفية بـ «التجلى الذاتى»[٧]، الذى هو «لا ينقال ولكن يشهد وإذا شوهد لا ينضبط، ولا يشهده إلا الخاصة، وليس فى الكون طريق ينال به، فهو اختصاص مجرد من الله لبعض عباده، وليس جزاء أو ثواباً على عمل سابق....»، إنه باختصار معراج مصنوع من أجل غاية أدبية، برغم أن الغيطانى يحدثنا عن مجاهدات صوفية، ورياضات روحية تشبه ما ذكرناه من حديث ابن عربى ومجاهداته، فهو يقول مثلاً :

«بعد طول انتظارى لعل وعسى، بعد هيهات قررت الخوض فى بحر البداية ... لم أخش الغرق ولم أرهب الليل، أبحرت وطال إبحارى، لقطع المسافات فى البحر زمن يخالف البر فكيف الحال فى التجليات حيث تتجاوز وتتضفر البدايات والنهايات. لم أدر كم انقضى عندما تجلت مدينة يغمرها الضوء الهادئ ...» [٨].

ولما كان معراج الغيطانى معراجاً خاصاً، فإنه كثيراً ما يتوقف أثناء السرد مكرراً أنه خص بكذا من دون كبار الصوفية، أو أن ما يراه أو يشعر به لم يخطر ذات يوم لشيخه وأستاذه فى التجليات، ابن عربى، لكن سرعان ما نضع أيدينا صراحة على خيالية ذلك المعراج حين يحدثنا عن أن تجلياته جميعاً لم تكن سوى نوع من الحلم، أو الفانتازيا الخيالية، القائمة فى شكل إسراء ومعراج. فهذا صديق دربه المؤرخ ابن إياس ينصحه فيما يشبه الرؤيا أن يتجلى فى النوم «فإن النائم يرى ما لا يراه اليقظان»! وعبر فكرة التجلى هذه تولدت لديه فكرتا الإسراء والمعراج [٩] .

ويشتمل العمل على ثلاثة أسفار كما سبق أن أوضحت. ولفظ السفر فى الرواية لا يشير إلى السفر بتسكين الفاء بمعنى الكتاب، وإنما بالشد والتحريك، وذلك حتى يتسق ذلك التفسير مع عنوان العمل من ناحية، ومع التجربة الصوفية التى تغلف العمل وتهيمن عليه من ناحية أخرى.

والأسفار عند الصوفية أربعة [١٠] : أولها السير إلى الله من منازل النفس بإزالة عشق الشوائب والمظاهر والأغيار إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبين. وآخرها وصول النفس عبر سفرها الرابع إلى مقام البقاء بعد الفناء إلى عالم الحضرة الإلهية.

وبذلك يكون الغيطانى قد أغفل عن عمد كتابة السفر الرابع، وهو ما نجد تفسيره فى نهاية الرحلة المعراجية لديه بالفشل، حين لم يستطع الامتثال لأوامر الديوان البهى، فضربت عليه الحجبة الإنسانية، والحرمان من التجلى. أى أنه لم يحقق من معراجه هذا النتائج التى يحققها السالكون فى العادة، عبر هذه الأسفار لنهاية الطريق.

أما ما يتعلق بالتقسيمات المتعارفة داخل العمل الأدبى، كالفصول والأبواب، فقد لجأ الكاتب إلى عالم الصوفية، واستمد منه تقسيمات روايته. فالعمل ينقسم أولاً إلى ثلاثة أسفار، تنقسم بدورها إلى تجليات وأسفار ومواقف ومقامات وأخيراً أحوال. والمتأمل فى الطريقة التى وظف بها الكاتب هذه المصطلحات سوف يلاحظ أنه لم يتخل عن معناها المرجعى الذى قصد إليه قصداً، إيغالاً فى الإيهام بالواقعى، لارتباطه بالمضمون الذى أراده. فالحال [١١] عند الصوفية هو تجل موهوب، غير مكتسب وغير ثابت، إنه أشبه «ببارق برق فإذا برق فإما يزول لنقيضه وإما لتوالى أمثاله». وهذا المعنى للحال يقابلنا بمرجعيته نفسها فى السفر الأخير من الرواية، حين ضربت الحجبة على الكاتب، فسمح له الديوان بتجل عابر (حال) تفضلاً عليه لإتمام مشهد وفاة أمه.

أما المقام [١٢] فهو كشف لحقيقة معينة مميزة، وترسخ فى هذا الكشف ترسخاً «علمياً»، بحيث لا يصح الانتقال عنه. وهو بذلك عكس الحال، مكتسب ثابت. والمقامات الصوفية عند ابن عربى مثلا تعد بالمئات بالإضافة إلى مقامات السائرين وهى مائة. وعموماً يمكن تلخيص كل المقامات فى مقام واحد، هو مقام(الافتقار والعبودية الذى هو نهاية المقامات وأعلاها).

لذا فإننا نرى الكاتب إذا أراد أن ينقلنا عبر فصول عابرة من سيرته الذاتية أو رحلته عبر التاريخ يطلق على هذه الفصول «أسفاراً» ...، وإذا أراد تثبيت الرؤية عند وضع معين لاستيفاء السرد عنه، والتمكن فيه أسماه «مقاماً». وهى لديه عدة مقامات داخل العمل، وأخيراً حين تفضل عليه الديوان البهى مركز هيمنة السماء على عالم الأرض، ببارق من التجلى بعد نزعه عنه أسماه «حالاً».

أما فى داخل هذه العناوين الرئيسية، فقد لجأ الكاتب إلى المسميات الصوفية نفسها، بمرجعياتها، مثل: الفصل والوصل والدقيقة والرقيقة واللطيفة والتتميم والقبض والبسط... إلخ [١٣]، وأخيراً فإن التجليات ممثلة فى أسفارها الثلاثة باعتبارها عملاً أدبياً من حيث بداية أحداثها ونهايتها تأخذ شكل الدائرة بحيث تبدو البداية فى السفر الأول، حين يفتتح الكاتب مقدمة العمل بمقطع سردى تسبقه واو العطف أو الاستئناف، وثلاث نقاط متجاورة تدل على توقف سرد سابق، وليس على بداية سرد من فراغ، بحيث إذا وصلنا الصفحة الأخيرة من السفر الثالث بذلك المقطع السردى المبدئى فى السفر الأول تواصل السرد بشكل طبيعى. ولا يخفى علينا الرموز العرفانية الثرية الدائرة عند الصوفية الذين يرون أن العالم مربوط بالحق فى الوجود والاستناد إلى صمديته، وأن الحق مربوط بالعالم فى ظهوره وسائر أسمائه الإضافية. ومعنى ذلك كما يقول ابن عربى أن الصلة بين الخالق والمخلوق، كالصلة بين الدائرة ومركزها.

يبقى أن أوضح أن الغيطانى الذى انغمس فى ذلك الشكل الروائى متوحداً فى تجربة صوفية خاصة، هى تجربة ابن عربى الذى صب معظم فيوضه وإشراقاته الصوفية عبر رحلات إسرائية معراجية، بادئاً إحدى رحلاته تلك من مدينة فاس المغربية، قد اتخذ المدينة نفسها التى اتخذها ابن عربى بداية ونهاية لمعراجه. فإذا جاوزنا هذه البداية لكل منهما، وجدنا أن الغيطانى يترسم خطى ابن عربى نفسها وطريقته فى تدوين أحداث معراجه، بادئاً بتسمية روايته بالتجليات، وهو اسم كتاب معراجى لابن عربى نفسه، ومازجاً فى كتابته بين الشعر والنثر، وهو أسلوب ابن عربى نفسه فى إبداعاته المختلفة. بل إن الكاتب يجعل تراث عائلته موصولاً بسبب أو بآخر مع حبال الصوفية وإشراقاتهم، تماماً كما حدثنا ابن عربى عن عائلته وبخاصة جده وأخواله، الزاهدين والمتصوفة... فالغيطانى عبر سفره الأول يحدثنا عن جده الذى خرج « مجذوباً » ملبيا نداء «نورانياً» غامضا، وظل يطوف بالآفاق ولم يعد حتى الآن منذ ذلك الوقت.

وكذلك كان جده الآخر وثيق الصلة بالزهد والتصوف، متعلقاً إلى درجة كبيرة بآل البيت، ذلك أنه كان منشدا لمدائحهم «لم يجد الزمان على طهطا بمثله».

٢ -

وبعرض البنية الروائية للتجليات على سداسية جريماس (١٤)، وقريب منها سداسية بريمون، التي تقوم فى الأغلب الأعم على ستة عناصر هى: الذات والموضوع والمساعد والمحبط ثم المرسل و المرسل إليه، نجد أنه يمكن تلمس بنية مشابهة لها داخل العمل، على أن ننظر إلى هذه البنية بوصفها نواة أو خلية أولى التف حولها العمل فى باقى عناصره المكونة له.

والواقع أن تنازع أكثر من مرجعية معرفية للعمل، من ناحية التاريخ مرة ومن ناحية الصوفية مرة أخرى، يجعل من الممكن أن نتلمس أكثر من مجموعتين من الوظائف أو الأدوار عبر الرواية، هى وظائف لها ممثلون من الشخصيات، سوف نتوقف عندها بعد قليل. فعلى مستوى الترجمة الذاتية/ التاريخ، حيث يختلط الخاص بالعام، من أحداث، والقديم بالحديث والمعاصر، يقدم لنا الكاتب ثلاث شخصيات هى: الأب/ الابن، جمال عبد الناصر/ الحسين بن على، بوصفهم الذات الفاعلة أو الممثلين لمحور الذات فى السداسية. أما الموضوع الذى يعرف لدى جريماس بـ «ذات الحالة»، فهو البحث عن العدل والاستقرار والحياة الآمنة على جميع المحاور: الأب/ الابن أو الحسين/ عبد الناصر. ثم هناك المرسل الذى يمثل الحافز إلى القيام بالفعل بعد ذلك وهو رغبات مختلفة (هنا)، باختلاف الأشخاص أو الأدوار، وإن توحدت جذورها العميقة، كالرغبة فى تعليم الأبناء لتجنب مصير الأب والأجداد، ونصرة آل البيت وإرجاع الحق إلى أصحابه، أو العدالة الاجتماعية وتحقيق ما نادى به عبد الناصرمن مبادئ. والمرسل إليه وهو المتمثل فى الإحساس من جانب الذات الفاعلة بالرضا أو الإحباط لتحقق هذه الحوافز أو عدم تحققها. وعموماً فإنه على المستوى التاريخى بشقيه الخاص والعام، يحيط الإحباط على المستوى الروائى بالذوات الفاعلة الثلاث وعلى المستوى المرجعى، بما لذلك من دلالة رمزية. أما المساعد أو الواهب فهو يتنوع كذلك بتنوع الأدوار. فقد يكون المتشيعون لآل البيت ويمثلهم فى الرواية ـ وكذلك على مستوى مرجعى ـ مسلم بن عقيل والحر بن يزيد الرياحى والأب وعبد الناصر، أحياناً، ثم الناصريون فى أى مكان، وأخيراً على المستوى الذاتى هناك خلف بك، وأبو الفضل، وبعض الأقارب والجيران. وعلى الوجه المقابل هناك دور المحبط أو المعرقل الذى رمز إليه الكاتب ممثلاً فى أقارب أبيه وبخاصة عم أبيه الطامع فى ميراث ابن أخيه، برغم ضآلة ما يملك، ثم المعرقلات الأخرى كافة بعد الهجرة إلى القاهرة، وأولها ضيق ذات اليد والإحساس الحاد بالضياع فى العاصمة، والاضطرار إلى التخلى عن الطموحات الشخصية التى فقدت مشروعيتها بمجرد التصادم مع الواقع. أما على المستوى التاريخى قديماً فقد كان البيت الأموى وبخاصة يزيد بن معاوية أهم عناصر الإحباط لآل البيت، وأخيراً النظام السياسى الحاكم فيما تلا حكم عبد الناصر، (أنور السادات) على مستوى التاريخ المعاصر فيما يرى الكاتب. فإذا انتقلنا إلى المرجعية الثانية وأعنى بها التجربة الصوفية فى الرواية، فإن شكل الأدوار سيختلف بالطبع. فالذات فى هذه التجربة ستكون الراوى، والموضوع هو أن يعرف كنه الزمن وحقيقة الوقت ولماذا لا يعود ما مضى، وكيف السبيل إلى قهر هذا الشيء المسمى زمنا؟ أما المرسل إليه، فهو خوض تجربة صوفية لم يخضها أحد من قبل بهذه الكيفية، للوقوف على سر الزمان. والمرسل إليه غير متحقق إيجابياً لإحباطه على المستوى الصوفى، وطرده من حضرة الديوان البهى، وحرمانه من التجليات. وقد تمثلت القوة المساعدة فى شيوخه وأدلائه على الطريق وأهمهم: الحسين الشهيد وابن عربى وكبار المتصوفة والسيدة زينب رضى الله عنها (رئيسة الديوان)

وأخوها الإمام الحسن بن على. وأخيراً، فإن المحبط للموضوع كان تغليف التجربة الصوفية فى مجموعة من المباحات والممنوعات، فالكاتب لا يرى إلا ما يبيحه له شيخه، ولا ينحدر إلى السؤال عما هو ممنوع منه وإلا نزع عنه التجلى، وقد حدث هذا ـ فعلاً ـ فى النهاية فطرد كعقوبة على التورط فيه.

وعلى المستوى الروائى يمكن ترجمة هذه الوظائف الست أو الأدوار، ممثلة فى العديد من الشخصيات بحيث يمكن العثور فى كل حال أو مقام فى الرواية على العديد من الشخصيات المانحة أو المحبطة مثلاً.

ويمكننا تمثيل سداسية بريمون على المرجعيات كافة، روائياً وتاريخياً وصوفياً، على الوجه التالى[١٥] :

(أ) تاريخياً

الموضوع	الفاعل (الذات)	المرسل إليه
البحث عن النمط الحياتى المفقود	الأب/الحسين/عبد الناصر	الإحباط
المساعد	**المرسل**	**المحبط**
خلف بك ـ أبو الفضل المتشيعون لآل البيت ـ الناصريون	تحقيق الحدود الدنيا من العدالة والرفاهية	الأعداء/ على المحاور والاتجاهات كافة

(ب) صوفياً

الموضوع	الراوى (الفاعل)	المرسل إليه
خوض تجربة خاصة		الفشل والطرد ونزع التجليات
المساعد	**المرسل**	**المحبط**
الشيوخ والأدلاء	البحث عن كنه الزمن	تغليف التجربة بما يمهد للوقوع فى المحظور قياساً على تجارب حكائية سابقة

(جـ) روائياً

الموضوع	الكاتب	النجاح والفشل
البحث عن النمط المفقود وجودياً وليس حياتياً فقط.	خلع معنى مبرر ومنطقى لما يكتنف حياة الإنسان كلها من ظواهر كالحب والموت والغربة.	(أمر منوط بالمتلقى).

كما يمكننا أن نقوم بتطبيق مجموعة وظائف (بروب) التى تتعامل مع الحكاية بوصفها وحدة كلية يراها من الوجهة المورفولوچية البحت تطوراً ينطلق من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى محاولة إزالة هذه الإساءة أو التخلص من هذا الشعور، مروراً بالوظائف الأخرى التى تتوسط بين هاتين الوظيفتين. ويمكن التقاط متتالية بروب كما تمثلت فى التجليات، سواء أكانت منفردة، أم فى حالة تداخل مع بعضها على الوجه التالى[١٦] :

إساءة إلى (الأب)،	A ــــ G	هجاج وهجرة إلى القاهرة.
رغبة فى قتل الأب للتخلص منه والحصول على ميراثه، والنجاح فعلاً فى اغتيال جدة الكاتب العمياء.	K ــــ M	إصلاح الإساءة بالزواج والرغبة فى الاستقرار.
الإحساس بالنقص والضآلة وشظف العيش	A ــــ K	العمل والاجتهاد والتخلى عن أحلام الأب الفردية، فى مقابل تحقيق هذه الأحلام فى الأبناء.

١/٢

يمثل هجاج الأب من «طهطا» بلدته الأم، العمل المفصلى الأول فى الرواية، وهو ما يطلق عليه «توماتشفسكى» (١٧) الحافز الديناميكى. ذلك أن هجرة الأب من بلدته كانت هروباً من إساءة بالغة من أقارب الأب، بسبب الرغبة فى اختلاس ميراث ضئيل تركه جد الكاتب. ولكن الهجرة لم يمكنها معالجة هذه الإساءة، بحيث يعود الأمن والاستقرار المفقودين إلى الأب، مما اضطره إلى الرجوع إلى «طهطا» للزواج من إحدى فتيات قريته. ثم واجه بعد ذلك إحساساً مريراً بالنقص وتضاؤل الأهمية، عصف به فى البداية عند مواجهته لأول مرة عالم العاصمة الكبيرة، منفرداً، ثم التقلب فى أعمال يدوية لا تلائم طموحاته ورغبته فى أن يصبح مثقفاً أزهرياً، ثم ازدادت كثافة هذا الإحساس بسبب التحاقه بالعمل عتالاً، ثم فراشاً، من ناحية، وبسبب الإهانات المتلاحقة التى سببها له «خلف بك» الذى ألحقه بوظيفته الحكومية تلك لكنه أذاقه الويلات بسبب تقلب مزاجه. ولذا كان لابد من تعديل مسار الإهانة هذا بخلق مسار لحياته جديد، عن طريق تعليم الأبناء، وإصراره على ضرورة تحقيق هذا الهدف، مهما كلفه.

وعموماً، فإن الطريقة التى قدم بها جمال الغيطانى شخصيات روايته قد أفادت بوضوح من التجربة الصوفية التى حاك جزءا منها فى نسيج الرواية؛ فقد أورد هذه الشخصيات على مسرح الأحداث مرتبين على هيئة الأبدال السبعة (١٨)، الصوفية المعروفين، وهذا ينفى إمكان القول بعشوائية الترتيب الذى قدمه؛ فقد دفع إلينا ثلاث شخصيات هم: الأب والحسين وعبد الناصر فى الصف الأول ثم ثلاث شخصيات فى الخلف هم: الأسرة (الأم/ الأخوة)، وفى الوسط شيخه ودليله فى معراجه، القطب الأكبر محيى الدين بن عربى. والصف الأول من هؤلاء السبعة ثابت لا يتغير، ولا تتبدل مواقعه. أما الصف الخلفى فتتبادل المواقع فيه وجوه عدة. قد تكون من أسرة الكاتب أو جيرانه أو حتى وجوها رآها بشكل عابر فى الطريق دون معرفة سابقة. الصف الأول يبرزه الكاتب، مثقلاً فى أغلب الأحيان بملامحه المرجعية القارة عنه وجدانياً. فالحسين الشهيد الذى خذله الشيعة، ومكر به الأمويون، الذى يفيض تسامحاً وبهاء برغم ذلك كما تصوره المأثورات، يأتى حاملاً الملامح نفسها، وكذلك الأب. أما عبد الناصر فصورته المرجعية كما يعرفها معاصروه يدخل عليها الكاتب بعضاً من التغيير، لا يخلو من دلالة. وأول أشكال هذا التغيير أنه يرفض فكرة موته تماماً، رغم تسليمه بزوال حكمه ودولته. ويستبدل بفكرة موته هذه مرضه وسجنه، مصوراً الظلم الذى وقع عليه فى الحقبة التالية لحكمه، وكيف أنه الآن يسير مهوش الشعر، رث الثياب فى شوارع القاهرة، والناس بين مصدق ومكذب لما يرى. وهو يبعثه، مثل أبيه تماماً عبر الزمن البعيد ليحارب فى صفوف الحسين فى كربلاء، ثم ليحارب ضد اليهود فى سيناء . ثم عاد الغيطانى ليفيد من عدة أفكار صوفية مهمة أخرى مثل البدلية (١٩)، والنشأة الأخرى، التى تشبه من طريق ما تناسخ الأرواح، ليوظفها جيداً فى خدمة السرد لديه، وذلك حين تقمص شخصية أخرى فى نشأة بديلة، لمجرد أن طرأ على ذهنه خاطر ما وهو إمكان خلقه فى صورة أنثى مرة ثم فى صورة ابن لأسرة أخرى، وأخيرا حين عرج به من فاس فى المغرب فترك صورة من وجوده تنوب عنه فى مؤتمر للنقد الأدبى كان يحضره هناك. وشبيه بهذا، حلول صورته محل حقيقته على الأرض حين غضب عليه الديوان وحكم عليه بالتشتت الأبدى، بسبب مخالفته للمحظور.

ومثلما أفاد الغيطانى من المرجعية الصوفية أفاد كذلك من المرجعية التاريخية التى أمدته عبر انتقاءات ذات دلالة لبعض أحداثه، القديمة والمعاصرة، بما يثرى مضمون العمل ويقدم له، بيسر كبير، مادة الإيهام الواقعى، التى هى صلب العمل الروائى. الملاحظ على

شخصيات الرواية الأساسية، جميعا، سواء أكانت حقيقية أم خلقها الكاتب خلقا لإتمام مبنى السرد، أنها برغم تعددها وكثرتها تعود لكى تتركز دائماً فى شخص الراوى، أو تتداخل ملامحها وأفعالها جميعاً لتصبح كائنا مفارقا للكاتب، دون النص على ملامح معينة، اللهم إلا حين يحدثنا مثلا عن اسم الشخص الذى كان يراقبه ويسرد أفعاله، فنعلم حينئذ أنه ألبس شخصيته مرة أخرى، وأبدل الشخص مكان الآخر.

ولذلك لم يكن خرقا للمألوف، وفقاً لمنطق السرد عن الحسين أو ابن عربى. وقد احتمل منطق السرد كذلك عددا كبيراً من الشخصيات التاريخية المعروفة على المستويين القديم والمعاصر، ذات الأدوار الحاسمة فى التاريخ العربى، مثل: يزيد بن معاوية ومسلم بن عقيل، وجمال عبد الناصر وأنور السادات، وريجان وكارتر، والكسندر هيج، بالإضافة إلى شخوص معاصرة للكاتب، له بها صلة عميقة مثل: محمود أمين العالم ويوسف القعيد والأبنودى .. إلخ :

«... رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر يرتدى طربوشاً أحمر، وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبى، وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمى إلى العالم المألوف. كذا الحركة والخطو. رأيته يسعى فى طريق ترابه ناعم، يتوقف أمام مقهى ريفى يتجمع فيه الذين هم على سفر. رأيت نفسى أجلس فى ركنه البعيد، كنت أرى ما بداخله وما بخارجه فى آن معاً. المقهى فى الكوفة، ياالعجبى، مقهى فى زمن لم يوجد مشروب القهوة بعد، وفى الكوفة ....كيف؟ يتوقف أبى بجانبى، سأل بصوت عبد الناصر: جمال ابنى هنا...؟ يسكت الرواد والزبائن، لماذا لا أجيبه؟ لماذا الصمت ....؟ انصرف أبى مبتعدا، وحيدا مستوحشا، الخطى منه، وميل القامة عند المشى لعبد الناصر. قام رجل قصير يرتدى زى أهل الكوفة زمن الحسين، همس ... أهو أبوك ؟

قلت نعم ... لكننى نظرت المقهى خالياً من رواده استطالت جدرانه وضاق فراغه وشحب هواؤه، رأيت مقعدين بلا مساند، يفصلهما مقدار مترين يتوسط المسافة مكتب بلا أدراج، متسخ عليه بقعة الحبر .... تلك زنزانة داخل السجن، والسجن من سجون ابن زياد والى الكوفة، يدخل ضابط مرتديا الثياب المدنية، ثياب عصرى. يجفف عرقه بمنديل ورقى معطر، ملامحه ليست غريبة عنى .... لكن متى؟ ... أين؟ ... تنبعث جلبة، خطى صفع، بصق، ركل، أراهم يدفعون عبدالناصر معصوب العينين، موثق اليدين ... أراهم قد أوقفوه أمام الجدران ... لا أرى من يدفعون به، لكننى أسمع احتكاك أحذيتهم ... عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب... عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخوفوا الناس من الوقوف بجانب الحسين ومناصرته.... فى هذه اللحظة برق خاطرى، فأدركت شخص الضابط، هو هو من ضربنى وصفعنى .... تزايد ضيقى، وتمنيت مفارقة هذه الزنزانة .... فرحلت لتوى إلى مدينة الكوفة ذاتها تجلى لى مسلم بن عقيل نظرت إلى قرة عينى الحسين وجهه مصبوغ بالحنين... تجلى لى يزيد فى دمشق، وعندما بدت على ملامحه دهشت، تلك ملامح أعرفها، رأيتها ونفرت منها أبصرتها عن قرب واحتقرت صاحبها، كيف جاء إلى هنا...؟»[٢٠] .

٣ -

يستدعى تحليل خطاب السرد الروائى عند الغيطانى، بالإضافة إلى ما سبق التوقف بإزاء الفضاء الحكائى فى الرواية، الذى هو أشبه بالخطة العامة التى وضعها الكاتب ممسكاً بالخيوط كافة يدير عن طريقها الحوار والأحداث والأبطال. وهذا يعنى من جهة ثانية أن نتعرف زاوية الرؤية التى ينظر منها الكاتب، ليقدم لنا عبرها تقنياته الروائية التى ينوى استخدامها، مثل الراوى ثم رؤيته للعالم، وما يتداعى من قضايا تتصل بالزمان والمكان فى الرواية. وكذلك بعض القضايا الفنية الأخرى مثل لغة السرد، وأخيراً علاقة كل هذه التقنيات السابقة، بالمضمون الذى أراده الكاتب عبر هذا الخطاب.

١/٣

لاشك فى أن رؤية الغيطانى للعالم [٢١] قد أثرت فى اختياره لزاوية الرؤية فى الرواية، ولما كانت رؤية الغيطانى للعالم ترتكز فى الأصل على تصور ابن خلدون لدائرية حركة التاريخ وإمكان تكرار أحداث تاريخية بعينها والتقاط هذه الأحداث المتناثرة عبر قرون مختلفة، بعضها معاصر والآخر قديم، يستدعيها الكاتب لأنه يرى أنها مثقلة بالدلالات نفسها، فقد استلزمت هذه الرؤية من الكاتب أن يقوم باختراق ارتدادى، داخل حركة التاريخ. مشروط بتلك الانتقائية التى لا تخلو من دلالة، بما يعنى أنه ليس ارتداداً مطلقاً فى التاريخ، وإنما يتوقف الكاتب عند مرحلتين فقط : الأولى هى التاريخ الإسلامى فى واحدة من أكثر بؤره اشتعالا وضجيجا وصراعا وهى أحداث الفتنة الكبرى قبيل مقتل الحسين وحصار العطش فى كربلاء. ثم الثانية وهى التاريخ المعاصر الذى يبدأ عند الكاتب بهزيمة يونيو ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، ثم انتصار أكتوبر، وأخيراً توقيع معاهدة كامب ديفيد. صحيح أن الكاتب يحدثنا أحيانا عن المستقبل والأحداث التالية ولكنه كان يطرحها داخل تجربة التجلى بوصفها فعلاً تاماً قد انقضى زمنه، وأصبح مستغرقاً فى الانقضاء. ولذا فقد تعامل مع هذه الأحداث التى لم تكن قد حدثت بعد فى الواقع، بالمنطق الارتدادى نفسه فى (الفائت). وهذا بفضل الإمكانات الهائلة الكشفية التى أتاحتها التجربة الصوفية لا على سبيل استدعائها عن طريق التناص معها فقط، وإنما بالمنطق الذى جعلها تحتوى المرجعيات الأخرى، التاريخية والروائية، بحيث لا يكفى أمام مثل هذا التوحد أن نصفه بأنه نوع من «التناص بدون تنصيص» [٢٢] الذى يقول به « بارت » لا بوصفه استدعاء لموروث ثقافى منسى فى ذاكرة الكاتب ، وإنما بوصفه تجربة بالغ الكاتب فى التوحد معها ، وأحسن توظيف إمكاناتها فى روايته .

ولنتوقف الآن عند صلاحيات الراوى فى (التجليات) وهى صلاحيات تفوق الصلاحيات كافة التى يحدثنا عنها الشكلانيون الروس [٢٣] ، وأهمها القدرة على الرؤية من الخلف أو مع الشخصية . ذلك أن الراوى فى (التجليات) يستمد صلاحياته من تجربة كشفية تقوم على الفيض والإشراق تشبه تلك التى نجدها فى تائية ابن الفارض الكبرى بل إن صلاحيات راويه تفوق ما ألفناه كله وقرأنا عنه عند الصوفية الكبار جميعا.

وإذا كان تراسل الحواس [٢٤] الذى يعنى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عطرة ، فيما يذكرنا بما أورده ابن الفارض فى تائيته ، واصفا وصول العبد إلى مقام الفناء فى الحضرة الإلهية ، حين يقول :

ولما شعبت الصدع والتأمت فطو
ر شمل بفرق الوصف غير مشتت
ولم يبق ما بينى وبين توثقى
بإيناس ودى ما يؤدى لوحشة
تحققت أنّا فى الحقيقة واحد
وأثبت صحو الجمع محو التشتت

فكلى لسان ناظر مسمع ، يدى
لنطق و إدراك وسمع وبطشة
فعينى ناجت واللسان مشاهد
وينطق منى السمع ، واليد أصغت
وسمعى عين تجتلى كل ما بدا
وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
كذلك يدى عين ترى كل ما بدا
وعينى يد مبسوطة عند سطوتى

إذا كان تراسل الحواس هذا ، بوصفه واحدا من أهم الأفكار الصوفية ، يتيح بعض الصلاحيات الخاصة للمريد، فإن الراوى عند الغيطانى، أكثر علما ببواطن الأمور من راوى « جان بويون » [٢٥] الذى يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ذاتها ويدرك ما يدور بخلد الأبطال ورغباتهم الخفية . فمن صلاحياته عند الغيطانى مثلا ... « أنه يستطيع اختراق حاجزى الزمان والمكان، بدرجة تفوق بطل (مائة عام من العزلة)»[٢٦]، أو حتى ما قدمه ستيفن سبيلبرج ، فى ثلاثيته الرائعة (العائد من الزمن القادم) [٢٧]، وليس هذا فحسب، وإنما بإمكانه التلبس بالآخرين والإحساس بأحاسيسهم نفسها، ومطاوعة حواسه الخمس له، وتراسلها، وتحوله، إذا شاء أو شاء الديوان، إلى ذوات الموجودات عينها، والتحدث إلى جميع الكائنات، و الموجودات فى الأرض والسماء، مهما كان زمنها أو مكانها، تحادثه، تجاوبه. وطريقة حواره معها، أن يلقى السؤال فى ذهنه، وقبل تلفظه به، يلقى إليه الجواب. ومن الممكن أن يوجد ثلاث مرات فى ثلاثة أماكن، فى توقيت زمنى واحد. فقد رأى بعينى بصيرته، مثلا، ميلاد أبيه، وميلاد نفسه، وميلاد طفلته فى آن . كذلك فإنه بإمكانه تحويل الموجودات الكائنة، وردها إلى أصولها، لتعرف أحوالها المختلفة إلى أن صارت إلى ما هى عليه. وبالمثل يمكنه السيطرة بالرؤية والشعور على الجهات الأربع. وكان إذا أخلص الاستجابة للتجليات رأى، وإذا رأى سمع، وإذا سمع شعر، وإذا شعر استقصى، وإذا استقصى فهم، وإذا فهم أدرك ـ كما يقول ـ ولذا فقد كان من رفقاء سفره الأصوات، والروائح والأحاسيس، بما يذكرنا بمقام قرب النوافل عند الصوفية [٢٨]. وبناء على خصوصية ألقيت على الراوى وصل فى مستوى إدراكه بواسطة التجليات إلى مستويات أعلى وأسمى. فبعد أن أصبح بصره حديدا، طاوعه البصر فى مرحلة لاحقة، فأصبح لا يرى إلا ما يشاء هو رؤيته، دون أن يغيب عنه الكل. ثم خص «لوحده» بإمكان رؤية المكان الواحد فى زمانين أو عدة أزمنة، مع إمكان رؤية باقى الموجودات. ومن ذلك أيضاً انتفاء بعض الصفات الجسمانية بعد رضاء الديوان عنه بما يعنى «مثلا» إمكان دوام يقظته وانتفاء النوم عنه. وهو يخبرنا كذلك أن وعيه صار بديلا عن جسده، وكل حواسه: فالوعى بديل عن يديه وقدميه، فأصبح بإمكانه أن يقبض على الأشياء بالوعى لا باليد، والنظر للمرئيات دون عينين، وأخيرا بإمكانه اختراق عالم أحلام من يرغب فى معرفته ومتابعة أحواله [٢٩] .

وهكذا فاقت هذه الصلاحيات الإمكانات كافة التى يتيحها القص المعاصر للراوى، بما فى ذلك ما يستمد من عالم السينما كالمونتاج والكولاج وغيرها، بل ما يستمد من عالم الصوفية ذاته، ما دام الكاتب يذكر، مرات عدة، أنه خص ببعض هذه الصلاحيات من دونهم. ولم يكن الكاتب ـ الراوى ـ وهو يعايش كل صلاحياته ليشعرنا أنه بمعزل عن الفعل، وإنما كثيرا ما كان يتدخل فى سيرورة ما يحدث، أو ما يرويه، بتعليق أو بتأمل، ولاسيما حين يخترق سياق السرد متأملا وملخصا موقفا ما، فى آية قرآنية أو سورة من قصار السور، تناسب الأحوال. ومعنى هذا أن عبء وقوع كثير من الأحداث، فاعلاً أو آتياً من خلال الراوى، أو بعلم منه، رهن بما يملك من إمكانات . .

ويبدو لى أن هذه التقنية من تركيز معظم أحداث العمل فوق كاهل شخص واحد، إنما هى نتيجة اتجاه

العمل نحو التأريخ الذاتى لصاحب (التجليات) من ناحية، ثم اتخاذه تقنية متشابكة من خيوط السرد، لابد لها من راوٍ متعال يستطيع التقاط ملامح هذا التشابك، ثم تلك الإمكانات الصوفية الكبيرة التى لن يتاح لها أن تتلبس إلا بشخص واحد بعينه هو صاحب (التجليات)، فتتكشف عليه الأحداث، ليقوم بروايتها، والإخبار عنها بطرق عدة. فهو فى هذا العمل، واحد من ثلاثة فقط، فى كل رواية يرويها: إما أنه راو لحدث انفصل عنه بحكم تباعد الزمان والمكان، ولكنه كان جزءا من الحدث، أو أنه يروى بوصفه شاهد عيان لحدث لم يكن طرفا فيه، ولكن بإمكانه رؤيته ومشاهدته، وأخيرا قد يخبرنا عن الحدث الذى لم يره أو يعايشه، ولم يكن بالإمكان قيامه بتلك الرواية إلا باختراق حواجز الزمن والمكان بواسطة الكشف الصوفى فقط.

٢/٣

يشكل فضاء الحكى عند الغيطانى، بوصفه معادلا للمكان (٣٠) الذى يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا عليه اسم «الفضاء الجغرافى»، مجموعة من الخطوط المتشابكة المعقدة التى يرجع تعقيدها، فى الواقع، إلى تشابك المرجعيات لديه، وهى مرجعيات ـ كما مر بنا ـ تتيح مساحة جغرافية شاسعة، ومتنوعة، لتنوع مصادرها وإمكاناتها؛ وأعنى بها التاريخ والصوفية. والمعروف أن الفضاء المكانى فى العمل الروائى لايأتى فى الغالب منفصلا عن دلالته الحضارية، بل حاملا معه جميع دلالاته الملازمة له، التى تكون فى العادة مرتبطة بالعصر الذى تنتمى إليه، حيث تسود ثقافة معينة، أو خاصة للعالم، فيما يعرف بـ «إيديولوچيم العصر»(٣١). ويتمثل الإيديولوچيم الخاص بالفترات التاريخية التى انتقاها الكاتب انتقاء دالا، ولاسيما فى العصر الأموى(٣٢)، فى ثيوقراطية استطاعت أن تنفلت ـ تماما ـ من أسر مبدأ الشورى، بما يعنى تراخى قبضة التشريع السماوى الصريح، انفلاتا دمويا، حيث مورست الخلافة فى هذا العصر، بوصفها ولاية «مثبتة فى سابق الزبر لأجل المسمى»، أى بوصفها تفويضا إلهيا. ولم تكن البيعة إلا نوعا من الإقرار بهذا الاختيار، والخضوع له. وكانت الطاعة العامة للخليفة، تعنى طاعة الله وحقن دماء الأمة، والخروج عليه رمزاً لاتباع الباطل ... فإذا لاحظنا أن الكاتب يقيم تراسلا بين إيديولوچيم هذا العصر، والتاريخ المصرى المعاصر، فإن المغزى السياسى الذى يرغب الكاتب فى بثه عبر خطابه الروائى يصبح أقل غموضا.

ينقسم المكان فى (التجليات) ـ استنادا إلى المرجعيات المختلفة ـ إلى عدة أماكن، بحيث يمكن تلمس فروق معينة بين هذه الأماكن طبقا لمرجعياتها. فهناك أماكن تنتمى، من حيث الواقع المعيش أو التاريخ، إلى المكان بالمعنى المحلى، وأعنى به مواقع الأحداث داخل مصر، ابتداء من طهطا محل ميلاد أسرة الكاتب ـ الأب والأم، الجد والجدة ـ وباقى أفراد العائلة. ثم القاهرة بوصفها المدينة المهجر، حيث عاشت أسرة الكاتب (بمعناها الضيق)، وعلى وجه التحديد ـ القاهرة الفاطمية، بجوار الحسين والأزهر وما جاورهما من أماكن ذات عبق تاريخى خاص. ثم باقى الأماكن التى وردت عرضاً أو بشكل ذى دلالة، لكنه عابر قياساً على المساحة الزمنية التى استغرقها فى السرد، مثل المنيا، وبنها والدقى وشبرا والعباسية وغمرة ومدينة نصر، أو قناة السويس، وسيناء .... إلخ. ثم هناك مكان غير محلى ـ لكنه موجود فى الواقع الآن ـ أو كان موجودا عبر فترات تاريخية معينة من التاريخ الإسلامى، مثل :كربلاء والكوفة والحجاز والفرات، وبعض المدن المغربية وبخاصة فاس، وبعض البلدان الأوروبية التى أتيح للكاتب زيارتها.

وأخيرا، فهناك المكان المستمد من مرجعية صوفية. وهو عالم سماوى كونى شاسع، لا يطلع عليه إلا أصحاب الكشف والفيض والتجليات، حيث تتيح التجربة

الصوفية لمريديها تملك زمام المشارق والمغارب والشمال والجنوب. وبرغم أن الكاتب ـ عبر رحلته المعراجية فى الرواية ـ قد أتيح له أن يتجول فى ذلك الفضاء اللانهائى، وبخاصة بعد أن احتز ابن عربى رأسه وتركه هائما في عالم السماوات والأرض، بين الأفلاك، فإن الكاتب يتوقف عند نقطة بعينها فى معراجه، ليحدثنا عن المكان الذى تسيطر منه السماء على الأرض، وهو «الديوان البهى». والتأمل فى طبيعة سيطرة عالم السماء هذا على مقدرات الكون تتصل بمكانين ركز الكاتب على واحد منهما؛ أولهما مكان اللوح المرصود الذى يسيطر على عالمين هما: عالم الغيب وعالم الشهادة، وثانيهما هو الديوان البهى مركز إدارة شئون الأرض «عالم الشهادة» بشكل خاص. والعلاقة بين تجليات الغيطانى وتركيزه على الديوان البهى تؤيد ما ذهبنا إليه من أن الغيطانى إنما أراد معراجا خاصا. فبدأ أولا بالعكوف على الوصول إلى الديوان البهى ـ دون إبداء الرغبة أو بذل المحاولة لتخطى المكان الثانى، وهذا يعنى أن تجليات الغيطانى عبر هذا المكان سوف تقتصر على عالم الأرض دون مجاوزة للماوراء، حيث قدس الأقداس، والنور الأسمى الإلهى.

والهدف من الرحلة إلى الديوان، هو كشف النقاب عن أحداث أرضية ابتلعها الزمن الماضى. ولما كان الغيطانى مولعا بمرحلة وسطى، سواء زمانيا أو مكانيا، أسماها «البين بين»، فإن مكان الديوان من عالمى الغيب والشهادة هو الآخر (بين بين). صحيح أنه فى عالم مفارق لعالم الأرض الذى نعرفه، لكنه كذلك ليس العالم الأسمى، ولذا كان علينا أن نتقبل استخدام الغيطانى للفظة المعراج بوصفها هبوطا إلى أسفل، برغم أن العروج لغة هو الصعود والارتقاء فى المدارج الصوفية، المعينة، أو هو الرحلة الخيالية التى تخترق الزمان والمكان، استنادا إلى إعجاز ما، فيقول عرج بى أو أسرى بى إلى أسفل. وكذلك اختلاط وتداخل استخدامه للفظتى الإسراء والمعراج من حيث هما مترادفتان. وربما تلقى هذه الخصوصية فى معراجه، وكيف أنه كان موجها بالضرورة إلى الديوان لاستجلاء أمور أرضية قد مضى زمنها، ربما تلقى الضوء على السبب الذى من أجله احتز ابن عربى رأس الكاتب، ثم نزع عنه قلبه واحتفظ به طوال معراجه، ما دام القلب هو المحل الحقيقى للتجربة الصوفية إلى عالم العلو. عموما فإن اللافت بخصوص هذه الأماكن ـ بتقسيماتها الثلاثة ـ هو قابليتها للتداخل والتلاشى، وسقوط الحواجز بينها، دونما حاجة إلى السفر أو الهجرة والرحيل منها أو إليها، ودون مقدمات تنبئ عن هذا الرحيل إن تم. فالكاتب قد يحدثنا عن طهطا ثم إذا بنا فى الحجاز، أو فاس، وقد «نفيق» فى اللحظة نفسها لنجد الكاتب يستريح فوق سطح منزله فى حى الأزهر، أو يترك عالمنا الأرضى بكامله ساريا فى العالم الشاسع اللانهائى. ومن جهة أخرى، فإن مكانه المفضل ـــ مثل زمانه ـــ هو دائماً مكانة وسطى بين مكانين (بين بين)، وهذه البين بين يمكن إضافتها إلى أى اتجاه أو بعد مما نعرفه.

بقى أن أشير إلى ظاهرة أخرى متصلة بالمكان من ناحية الموقع، ولكنها أكثر اتصالاً بالإيديولوجيم الذى يتصل بدوره برؤية الكاتب للعالم من حوله، وأعنى بها «هندسة المكان»[٣٣] من حيث الضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق. ذلك أن الكاتب توقف فى روايته فترة ليست بالقليلة أمام تلك الهندسة. ولنضرب مثلاً بمكانين يقفان على طرفى نقيض من بعضهما ـــ من حيث الضيق والاتساع، والظلمة والنور ثم الانفتاح والانغلاق ـــ وأعنى بذلك الحجرة المظلمة التى سكنها والدا الكاتب عند بداية هجرة الأم على وجه الخصوص إلى القاهرة ـــ حيث لم يكن باستطاعة الإنسان فى تلك الغرفة أن يرى تقلب كفيه فى وضح النهار، فضلاً عن

اضطرارها لإغلاق الغرفة من الداخل طيلة فترة غياب الأب في عمله، فتتحول الغرفة ـــ لمدة تزيد على نصف النهار ـــ إلى سجن مؤقت، يومى، استمر فترات طويلة، حتى انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر. ولم تكن تلك الفترة فى حياة الأم ـ على مستوى رمزى ـ سوى سجن مظلم عاشته بعد اتساع ووضاءة فى بلدها، حيث عاشت ـ هنا فى هذه الحجرة فى ظل ظروف أوشكت أن تعصف بها، ضاعت فيها ذاتها، وفقدت هويتها، ولو مؤقتاً، فيما يذكرنا ببطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست. ومن ناحية أخرى يحدثنا الكاتب عن تجربته الخاصة فى السجن السياسى الذى اقتيد إليه عام ١٩٦٦ ليمكث وقتاً غير قليل فى زنزانة ضيقة مغلقة، طوال الوقت، بتهمة سياسية غير معروفة أو محددة، حين ضاع الزمن من الراوى بالمثل، ولم يكن بالإمكان ملاحقة الزمن، أو حتى تبين حركته الرتيبة المستمرة، إلا بوسائل عرضية، كظهور الشمس على حائط ما، على مرمى البصر، أو سماع الآذان فى المساجد البعيدة، أو حتى سكوت صوت آخر ترام قادم، أو ذاهب عبر خط حلوان.. إلخ. وفى الطرف المقابل ، يشكل الاتساع والضياء بعداً مقابلاً فى هندسة المكان فى أسرة الكاتب زمناً تمسك بالمشارق والمغارب، ومنابع الضوء والهواء، من ناحية، ثم الفضاء الكونى الشاسع الناتج عن التجربة الصوفية، الذى يمثل مصدراً آخر للاتساع والوضاءة من ناحية أخرى. ولم يكن إيراد هذه الهندسة فى الرواية عبثاً، وإنما كانت تمثل معابر مفصلية من حال إلى حال، داخل التجربة الروائية ذاتها، ذات أبعاد رمزية غنية، وإن كنا نلمح هنا بوضوح أن «السطوح» حيث سكنت الأسرة يمثل بدوره مكان «البين بين» من حيث هو مكانة وسطى بين الأرض والسماء أفاض الكاتب فيها عبر أسفاره إفاضة كبيرة.

وعموماً، فإن الكاتب استطاع أن يقيم حول أحداث روايته فضاء لانهائياً، بحيث كان يلف الأماكن والشخصيات والأحداث، بل وسيج ما فى أذهان الأبطال أنفسهم من أبعاد مكانية. ولذلك فقد ظلت الحركة داخل الفضاء السردى مستمرة منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة، لم تنقطع للحظة واحدة. وهذا ما أوضح فعالية هذه التقنية فى زيادة الإحساس بالإيهام بالواقعية، حيث الحياة خارج حدود الرواية دائبة الحركة، لا تتوقف توتراتها وصراعاتها ولو للحظة واحدة كذلك. ولنتأمل كيف تتداخل الأماكن وتتلاشى الحواجز بينها دون حاجة إلى رحلة أو سفر:

«... تمهلت نخلتى، اخضر جذعها، وابيض سعفها وتباطأ عن الاهتزاز، حتى سكن، سرى داخلى ترتيل خفى، تساوى عندى القرب والبعد، واقترن الشرق بالغرب، شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية، وأنا واقف لم أبرح مكانى. سفرى خاطف، والبرق حولى بريق، والأنغام خفية. مرقت عبر مدن هاجعة فى ضوء غروبى واهن، تمهلت خطاى فى ضواحى أوى سكانها داخل بيوتهم، فما من إنسان يدل أو يرشد...

رأيت وجوهاً جمة، رأيت يدى تقبض على حفنة من تراب كربلاء، تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التى فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطاً بلون الدم، فأنبأ بما سيصير لمولاى ودليلى. رأيت وجوهاً من الجيش الذى عرفته وعرفنى وشهدت حربه قبل اغبرار الزمن، وجوهاً تميل بعد عبور القناة لتقبل الأرض المحررة...

وفى حجرة رمادية الطلاء بمبنى إحدى الصحف قابلته، كان مبحوح الصوت بعد طوافه يوماً وليلة وجمع من الخلق وراءه يهيب بعبد الناصر ألا يذهب... انصرفنا،

افترقنا، أمام المبنى سألت صاحبى الذى يعرفه، من يكون؟ قال صاحبى إنه فلسطينى يدرس الزراعة فى القاهرة وينظم الشعر، اسمه مازن أبوغزالة... استشهد مازن فوق مرتفعات طوباس.... رأيت وجهه عند انهيار الجسد، رأيت قبساً ضئيلاً من يوم كربلاء، عبدالله ابن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين.... تلوح ملامح مازن فى أفق قصى، زعقت مازن.... عرفت كيف تموت، ولم نعرف كيف نحيا....»(٣٤).

٣ / ٣

لن نتمكن من الحديث عن المكان فى رواية (التجليات) منفصلاً عن الزمان، نظراً لطبيعة التلازم بينهما. فلا حركة إلا وتستغرق زمناً، ولا زمن بلا مكان. ولذا فإن سائر ما يتميز به مكان السرد فى (التجليات) يمكن أن ينطبق بشكل أو بآخر على الزمان فيها. فالزمن هنا يتميز بالتشظى والتناثر، والتداخل الكبير بين العصور والأوقات، وعدم الالتزام بالترتيب المنطقى للأحداث، أو للأزمنة، مما يخلق مفارقة سردية واسعة بين زمن السرد وزمن القص فى الرواية. فالكاتب، عبر تقنيته الفنية، استطاع أن يخترق حركة الزمن أو حدود التاريخ، من عدة زوايا؛ مرة من زاوية تاريخ أسرته، وترجمته الذاتية، مقتفياً آثار آبائه وأجداده، منذ مولد أبيه، حتى الماضى السحيق، ثم متتبعاً أصول نسله ممثلاً فى أحفاده، وأحفادهم، حتى هؤلاء الذين لن يتاح له أن يشهد ميلادهم فى حياته العادية بعيداً عن التجليات، عبر الزمن الآتى.

أما على مستوى التاريخ العربى، فقد انتقى الكاتب بعض الأحداث، كما مر بنا، التى تدخلت رؤيته للعالم إلى حد كبير فى اختيارها. ولم يكن الكاتب وهو يختار الأحداث المفصلية المهمة، على مستوى التاريخ الإسلامى والمعاصر، منفصلاً عن اختيار الأحداث نفسها ذات الطبيعة المفصلية على المستوى الشخصى للتأريخ الذاتى. واللافت أن كل هذه الأحداث قد غلفها الكاتب بالزمن الماضى، أو (الفائت) كما يسميه، الذى تم استغراقه بالكامل فى الماضى، بما فى ذلك الأحداث المستقبلية التى كان الكاتب يقوم بقراءتها كما لو كانت كتاباً مفتوحاً، عبر التجليات، فيما يمكن أن نسميه مستقبلاً بالقوة «وماضيا بالفعل»، على مستوى الكشف الصوفى، على الأقل بالنسبة إلى الراوى.

يضاف إلى ما سبق أن الكاتب يركز وقوع كثير من الأحداث المهمة فى الرواية فى مرحلة بين مرحلتين ــ تماماً بما يذكرنا بمكان (البين بين) الذى تحدثنا عنه. فالأحداث المفصلية، زمانياً، لابد أن تكون محصورة بين زمنين لا ثالث لهما، لحظة ميلاد الفجر، وانفلات النهار من الليل، الذى يحلو للكاتب أن يقول عنه دائماً إن له مذاق الميلاد والخروج من رحم ضيق، إلى دنيا أوسع، سواء عن طريق الميلاد أو الموت. ومن هنا وقعت معظم أحداث الولادة والوفاة، مثلاً على المستوى العائلى والشخصى، عند الفجر. ولا يخلو هذا بالطبع، من ارتباط بفكرتى الشروق والغروب عند الصوفية، التى تمثل مجمع الزمان والمكان لديهم. ومعنى هذا أن الزمن لدى الكاتب فى اتصاله بالأحداث المهمة لا يأتى صراحة وبشكل مباشر، وإنما بشكل متفلت مراوغ، لا هو ظلمة دامسة، ولا هو إشراق خالص. وهذه الفترة لا تولد لديه إلا إحساساً بالفوت والحزن المقيم، بما فى ذلك لحظات الميلاد والحب، وكأنه يغلفها بغلالة شفيفة من «النوستالجيا» الكامنة فى أعماق اللحظة والفعل معاً:

«.... أنظر إلى ما يجرى، فأرى خروج مازن أبو [كذا] غزالة، قاتل كالليث حتى قتل، يدعو له عبدالناصر: اللهم ارحمه وأدخله الجنة.... أصغى إلى عبدالناصر يقول لصحبه... أقدموا رحمكم الله إلى الموت

الذى لابد منه..... يخرج القائمقام محمد عبيد، وفرّان مجهول الاسم قتل فى شارع مراسينة بمنطقة السيدة زينب خلال ثورة العام التاسع عشر بعد الألف والتسعمائة.... يقولان لعبدالناصر: السلام عليك يا أبا خالد، إنا جئنا لنقتل بين يديك وندفع عنك... نراك وقد أحيط بك، كل من ادعى الولاء لك ولمبادئك يوماً يقف حائلاً بينك وبين الماء... ثم حمل الجنرال موشى ديان على ميمنة عبدالناصر، فثبتوا له...... وجثوا على الركب، ولما استدارت الخيل رشقها أصحاب عبدالناصر بالنبل، فصرعوا جون فوستر دالاس، وموردخاى جور والعزيز هنرى.... يدنو الفريق عبدالمنعم رياض يقول لأصحاب عبدالناصر «الصرعى» يعز على... ثم حمل جيمى كارتر فى جمع من أصحابه على أصحاب عبدالناصر، فتصدى لهم أحمد عرابى حتى قتل.... رأيت غلاماً يرتدى زياً قديماً وعمامة خضراء، لم أدر إلى أى عصر ينتمى شفيق سدراك، واحد ممن استشهدوا يوم السادس من أكتوبر كذا رأيت جواد حسنى وعصام الدالى، ورجل مغربى جاء إلى مصر عابراً وأقام فى زمن بعيد، سمع بأخطار الفرنجة فخرج مع الخارجين للمغازاة فى سبيل الله... تنهمر السهام... حتى يصير درع عبدالناصر مرشوقاً كالقنفذ، يبقى مطروحاً على الأرض ملياً... ولو رغبوا فى قتله لفعلوا، يصيح الجلف الجافى [السادات] من بعيد... ويحكم ماذا تنتظرون... اقتلوه..... وعندما اقترب من عبدالناصر أعطوه سيفاً... يغمض عينيه ويهوى بالسيف فيحتز الرقبة.....»(٣٥).

وإذا كان الزمان والمكان مسرحين لفانتازيا الحلم عند الكاتب، فإن تداخل وتلاشى الأزمنة والأمكنة، معاً، عبر التاريخ، تصبح ظاهرة لابد أن تستوقف القارئ، حين يأتى عليه حين من الدهر لا يعرف إن كان الكاتب بصدد الحديث عن زمن أم مكان، فكلاهما يتوحد أحياناً لديه فتنهار جميع الحواجز الفاصلة بينهما....

«..... يتمدد عبدالناصر تبدو قامته أطول فى رقدته مما تبدو فى وقوفه. نام ونام أبى، ولم أنم، ولم يطرق الوسن جفنى. وهنا فائدة لابد من إبرازها، فمنذ رضاء الديوان عنى، والسماح لى، فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقظتى وانتفاء النوم عنى... وهذا ما لم يعانه بشر ولم يعرفه إنس قبلى... أما النقلات فمفاجئة وهنا يجب أن أفصح قليلاً أيها القارئ الكريم والولى الحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان، ولا مكان، ولا حاجز حسياً، ولا حاجز شعورياً، ولا حاجز أرضياً، ولا فلكياً ومن ذلك انتقالى بيسر مع أنفاسى من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن، ومن حيز إلى حيز، مع تغير أنفاسى، فمع شهيقى أنتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى، أو أكون طفلاً ثم أصبح شيخاً، وسبحان من هو كل يوم فى شأن، سنفرغ لكم أيها الثقلان.....»(٣٦).

٤ -

إذا كانت اللغة وعاء للأفكار، فإنه سوف يكون من قبيل التكرار القول بأن لغة السرد عبر (التجليات)، تحتوى لغتين متباينتين فى الواقع، وأعنى بهما اللغة المحايدة المستخدمة فى التأريخ، القديم والحديث، العام

والخاص، أو هكذا ينبغي أن تبدو ظاهرياً، بحيث تقترب بقدر الإمكان من لغة الصفر، بكثافة الوعي فيها، والتركيز على جوهر الحدث، دون اعتداد بالمتلقي، ودون محاولة التغليف بانفعالات ووجدانيات معرقلة لسير الخط المعرفي، أو مضللة له. فهي لغة تسجيلية بكل ما تعنيه هذه التسجيلية. ثم هناك لغة التجربة الصوفية، تلك اللغة الإشراقية التي يغلب عليها الفيض النوراني، والمواجد والشطح والسكر. على أن الغيطاني استطاع السيطرة على هاتين اللغتين ـ على تباعدهما ـ فقد أتاحت فكرة التجلي ذاتها إمكان الاطلاع على التاريخ من أعلى فغدا كأنه كتاب مفتوح يمكن قراءته بشكل صارم، تنهار صرامته بمجرد وقوع عين الكاتب أو «وعيه» على حادث يستدعي تأملاً أو تعليقاً، فيتدخل مظهراً مواجده، ومفجراً طاقات حزنه ومشاعره فيغلف لغة السرد حينئذ لغة شاعرية شفافة تذوب أمامها كل كثافة اللغة التاريخية التسجيلية، وكأننا بالكاتب هنا يتحول رغم إرادته إلى مجذوب أو مريد صوفي، انتابته لحظة من السكر، فتعلق هذه «الطرطشات» الصوفية بلغته حتماً. ومعنى هذا أن الكاتب أفاد من خصائص الرواية التسجيلية ولغتها المحددة ولكنه أحاطها بمشيمة صوفية تغذيها بكثير من عناصرها المهمة لاستمرارها حتى النهاية. وعموماً، فإن هناك بعض الخصائص الأسلوبية المميزة لأسلوب السرد في هذه الرواية؛ وأهمها اختيار جمل المفتتح لكل فصل أو سفر، من بين التراث الصوفي والشعري، الذي يتناسب مع مقتضى الحال الذي سيتحدث عنه. كما أن لغته تميزت بكثرة الجمل الدعائية والاعتراضية، التي تذكر بطريقة الكتابة في المتون القديمة التي تخاطب أو تتصور متلقياً مباشراً للحديث. كذلك طرحت التجربة الصوفية عدداً هائلاً من المصطلحات الصوفية والتعبيرات، كما أوضحت. ولن نكون بحاجة إلى القول بأن الغيطاني حشد كذلك كثيراً من الموروث الديني ممثلاً في القرآن بصفة خاصة، على سبيل التناص، أو الاقتباس فقط، سواء أورد الآيات كاملة أو مجزوءة. كما اتسع النص لغوياً لاستخدام الموروث الشعري، الذي ورد بوصفه مكوناً حيوياً لنسيج العمل، وليس لمجرد الحشو والتجميل الخارجي.

وأخيراً، فإنه من اللافت بخصوص لغة السرد في (التجليات)، أنها تميزت بواحدة من الخصائص الأسلوبية التي نجدها عادة في هذا اللون من الكتابة، أو الإبداع القائم على تداعي وانهيار الأزمنة، في شكل فانتازيا أو حلم، وهي تعطيل القدرات التقليدية المنوطة بعلامات الترقيم، ولاسيما الفاصلة والفاصلة المنقوطة، وكذلك غرابة استخدامه لحرف الواو، الذي من المفروض أن يكون للعطف أو حتى الاستئناف في مثل هذه الحالة، وذلك أن هذه الواو في سياق (التجليات) تجمع بين عوالم لا يمكن الجمع بينها على أي وجه. ويضاف إلى هذه السمات كثافة وبروز استخدام الفعل المبني للمجهول، لاسيما في حالات الكشف والتجلي في أثناء معراج الكاتب. ولما لم يكن من الممكن، أو المناسب، إسناد الفعل إلى فاعله الأصلي الذي ليس هو الراوي بالطبع، نظراً لأن هذا الفاعل قد يكون من شيوخ وأدلاء الكاتب في التجربة، والمفروض أن يظل هذا الاسم سرياً طبقاً لتعليمات الديوان.

ولم يكن من الممكن بالنسبة لتجربة مغرقة في الشعبية، عبر التاريخ الذاتي لأسرة الغيطاني التي نبتت جذورها في الصعيد، ونمت واكتهلت في أحياء مصر الفاطمية، أن تخلو من الموروث الشعبي الذي استخدمه الكاتب بكثافة، موظفاً إياه توظيفاً جيداً ليصبح بدوره جزءاً أصلياً من نسيج العمل، سواء ورد هذا الموروث في شكل المعتقد الشعبي، أو الممارسات الطقوسية المغرقة في القدم ولاسيما الاعتقاد في السحر والجن والبديلة والأحجبة والتمائم، وما إلى ذلك، مما نجده بكثرة لافتة في العمل:

«....مررت بسرعة أمام مبنى الوزارة الذي كان يضم أبي وقتئذ في موضع ما منه، أما

الآن فقد خلا منه إلى الأبد.... نظرت إلى المبنى، لم يخرج مشروعى عن كونه خاطرة وفكرة لم تتحقق، ورغبة لم تتجسد. قلت لنفسى: سأزوره فى فرصة أخرى. هكذا ضننت عليه بمفاجأة كانت ستسره، بددت فرحة كانت ستواتيه فى اليوم الثالث عشر المتبقى له، لو أعرف، ليتنى فعلت، كنت فى مدينة الكوفة وفى زمن ينأى عن زمنى مئات الأعوام، عندما دهمنى النوم المروع فبكيت...»[٣٧].

«...كان ممكنا ألا أبوح بشقاى فالكتمان من طبعى لولا أنى أمرت بالإفشاء والعلن، لذا أشهدكم يا أحبائى وأخوانى ـ جنبكم خالقى ما عانيت ـ أشهدكم أنا الضعيف، حزين الفؤاد فى كل طرفة عين أننى مؤمن موقن، واثق، مسلم بأن الفراق حق، وأن الجنة حق...» [٣٨].

«... إنها اللحظات التى تمهد للبكاء المرير، فيها الخوف من عودة الوقت الوعر والوحدة والفرحة باجتماع الشمل. ولما تصارع هذا كله غلب الخرس. وغاب النطق. تقول رئيسة الديوان...

ـ أتشكو التعب؟

ـ أوجز، ما بدأت منه أعود إليه...

تقول لى: اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا.

ـ هذا يقينى.

تقول لى: ومن ضل فإنما يضل عليها...»[٣٩].

ـ ٥ ـ

وبعد، فما المضمون الذى أراد الغيطانى أن يعالجه، متخذا من هذا التشابك الفضائى وسيلة إليه؟ وهل أفاد الكاتب حقيقة من هذا التشابك لإبراز ما يود قوله؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تخرج بطبيعتها عما اهتمت الدراسة ببحثه، وهو الكشف عن الخيوط المعقدة والمتشابكة لفضاءات النص. ولكن التجربة الصوفية، والتاريخ، كلاهما معا، قد دفعا ببعض الموضوعات المهمة إلى ساحة النص، بوصفها موضوعات تستدعى النظر، وتشى بإمكان تأويلها أو على الأقل طرح بعض الفروض التجريبية لقراءتها قراءة تأويلية تقوم على تصور إمكان تضييق الفراغ الكامن بين قصد الكاتب وقصد القارئ، عبر رؤية جشطلتية، تسقط كثيرا من هواجس القارئ على هذا الفراغ.

هل أنشأ الغيطانى رواية (التجليات) ليقوم من خلالها بالتأريخ لسيرته الذاتية؟بمعنى آخر، هل يمكن وصفها بأنها محاولة لاحتواء التاريخ الذاتى للكاتب، والحديث عنه فى عمل روائى. ولكنه أراد التخلص من ضيق المساحة التاريخية المعهودة فى التأريخ الذاتى، لاقتصارها، فى الأغلب الأعم، على الخط الواصل بين الميلاد وتاريخ التدوين، فراح الكاتب يتخيل هذه التجربة الصوفية ليصب عبرها، بوصفها مبنى متميزا، سيرة عائلته من قبله إلى أن يصل إلى سيرته الذاتية بعد ذلك؟

إن نظرة سريعة على تتابع الأحداث، ثم الأسلوب الانتقائى، مع أحداث مستدعاة من التاريخ الإسلامى والمعاصر فى فترات بعينها، وأخيرا الإفادة بشدة من توظيف بعض الأفكار الصوفية المهمة، كالبديلة، والنشأة الأخرى، يمكن أن تنفى القول بأن الكاتب أراد التأريخ لحياته على غرار ما فعل طه حسين فى (الأيام) مثلا، وذلك برغم هذا الحشد الهائل من المعطيات التاريخية، الحقيقية، التى استعان بها الكاتب. فإذا تقدمنا خطوة

أبعد، هل كان الكاتب يهدف ـ عبر التاريخ والبنية الصوفية ـ أن يقيم بنية موازية أو مفارقة، بغرض إحداث خلخلةٍ، وتفكيك فى البنية الروائية القائمة ليقدم من خلالها مضمونا سياسيا تحريضيا؟

إن الكاتب يقدم إلينا عبد الناصر، وهو يقتل مذبوحا بيد السادات، بعد أن يتخلل الرواية مشاهد متعددة لحياته ـ بعد موته الفعلى ـ مهانا مغدورا، مريضا، قبل ذبحه هذا، فهل كانت شخصية عبد الناصر تعادل الحسين بن على، شهيد كربلاء؟

وهل ـ من ناحية أخرى ـ يرسل الغيطانى خطابا تحريضيا، إيديولوچيا ضد من «سلبوا الحياة والحكم» من عبد الناصر؟

إن الإجابة كذلك سوف تكون بالنفى، صحيح أن الكاتب قد يفصح عن هوى جارف تجاه عبد الناصر، لكن هذا الهوى لا يتعدى ـ فى تصورى ـ الميل التلقائى، من جانب أبناء الجيل الذى عاصر ميلاده، أو طفولته الغضة مولد الثورة، هذا من جهة، ثم بالنظر إلى كون عبد الناصر، لا يزال يمثل فى أذهان البسطاء الذين أفادوا بشكل أو بآخر من الإنجازات الثورية، كالعمال، والطلاب، والفلاحين؛ فهو «نصير الغلابة» كما يقول الكاتب فى مواجهة المد الرأسمالى الفادح. لكن الرواية لا تحمل رؤية إيديولوجية متكاملة تجعل من الخطاب الناصرى وسيلة منظمة، تستهدف بعدا تحريضيا، من الناحية السياسية؛ ذلك أن معظم مشاعر الكاتب تجاه كثير من الأحداث السياسية التى ذكرها، يشاركه فيها كثير من القراء دون أن يكونوا بالضرورة فى حالة تورط إيديولوچى ما.

ما الذى تحاول الرواية أن تطرحه إذن، عبر هذه الأحداث المتراكمة؟ إن المتأمل فى توجيه الكاتب لأحداث الرواية، سوف يلاحظ تركيزه على جوانب بعينها بحيث يمكن أن نلتقط منها ثلاثة موضوعات كانت أكثر بروزا، إذ راح الكاتب يعمل على تعميقها، وترديدها عبر السرد. وهذه الموضوعات هى الجسد فى انفراده ثم فى حواره مع الآخر، والموت، وأخيرا الغربة. وحيث إن الكاتب سقط فى براثن الغربة بأنواعها كافة، ومعاناتها إلى الحد الذى أصبحت فيه أشبه بالخيط المتوغل فى نسيج الرواية بكاملها، فإن محاولة طرح تأويل لمضمون العمل سوف تتوقف أمام الموضوعين الأولين. وإذا كانت مثل هذه الموضوعات تجد تفسيرا لها لدى الصوفية، فإن الفلاسفة الوجوديين يقدمون لها تفسيرا مغايرا تماما. لكن اللافت أن الكاتب قد أفاد من الحقلين المعرفيين معا فى إثراء مضمون هذه الموضوعات بما يطرح البدائل الثرية أمام عملية التأويل.

وردت قضية الجسد فى الرواية فى شكلين مختلفين. الأول منهما حين تقدم شيخ الكاتب ودليله فى معراجه، ابن عربى، واحتز رأس الكاتب، واصطحب معه قلبه كذلك، تاركا جسده فى حالة تذرية وتبعثر فى الفضاء الكونى. والشكل الثانى، فى تواصل الجسد مع الآخر، وأعنى ـ هنا ـ على وجه الخصوص، علاقة الحب القائمة على تجربة جنسية، التى وردت أكثر من مرة، ويأتى فى مقدمتها قصته الملتهبة مع الفتاة التى أسماها «لور».

وإذا كان الجسد لدى الصوفية هو أكبر الحجب وأكثرها كثافة، بوصفه الحائل الذى يعوق المتصوف عن شهود التجليات [٤٠]، فإن تخلص الغيطانى من جسده خلال تجربته الصوفية، قد يعنى بشكل أو آخر تخلصه مما يعوق معراجه. على أن الأمر لا يتم هكذا، وبخاصة إذا عرفنا أن التجربة الصوفية ـ هنا ـ تمت بدون قلب، كذلك، وذلك حين انتزع ابن عربى قلب الغيطانى، تاركا إياه مجرد رأس هائم فى الفضاءات الكونية.... ولما كان القلب ـ بدوره ـ محل الكشف والإلهام عند الصوفية، لأنه الذى «وسع الله حين ضاقت عنه الأرض

والسماء، فوسعه قلب عبده المؤمن» (٤١) ، فإن التجربة بدورها طبقا لهذا المعطى لن تكون صوفية بالمعنى التقليدى ـ كما مر بنا ـ فالغيطانى يدرك تجربته الصوفية ولكنه يعايشها ويمارسها عن طريق الرأس، العقل، متأملا ومتفلسفا، مما يجعل التفسير الفلسفى هنا هو الأرجح. وإذا كان الموجود البشرى عند الوجوديين، يوجد فى العالم لأن له جسدا (٤٢)، أو لأنه جسد، وقل مثل ذلك فى وجوده مع الآخرين، الذى لا يكون ممكنا إلا من خلال أنه جسد، وأنه يمتلك جسدا، فإن نفى جسد الكاتب عنه فى الرواية يعنى أنه منفى عن وجوده، وعن قدرته على التواصل مع الآخر، وهذا يعنى أن الغربة تمثل محورا مهما فى العمل كما أخبرنا هو نفسه عن غربته:

«.... إننى عرفت أنواعا من الغربة لم تتفق لأحد غيرى، منها غربتى عنى وغربة رأسى عن بقية جسدى، وغربة وجودى عن وجودى....» (٤٣).

أما العلاقة الثانية للكاتب مع الجسد، وأعنى بها ذلك النزوع الجنسى المتعدد نحو المرأة كما وردت فى (التجليات)، لاسيما فى وقفته المتأنية فى نشأته البديلة مع الفتاة «لور»، فإنها تمثل الجانب الأكثر أهمية فى تعميق ذلك الإحساس بالغربة، وعبثية الوجود والحياة.

وإذاكانت علاقة المرأة بالرجل، على المستوى العرفانى، تعنى أن الرجل إذا أحب المرأة فإنما يحب ذاته، لأنها جزء منه، وأنه بحبه إياها إنما يحب الله، لأن الإنسان مخلوق على صورة الله، فكلا المرأة والرجل مجلى للحق، فإن معنى هذا أن الاتجاه الشيوصوفى قد أقام علائق بين وحدات مترابطة «تفضى كل منها إلى الأخرى، فالحب الذى يوحد بين الفيزيائى والروحى، يحيل على التجلى، والتجلى الإلهى يفضى بدوره إلى المشاهدة التى ترتبط بالإبداع الخيالى أوثق الارتباط، ومن هذه الوحدات المتشابكة يطل الجوهر الأنثوى وتبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلى فى شكل محسوس وصورة فيزيائية؛ وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد فى الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه».

ولما كانت الشهوة وفناء الرجل فى المرأة عند ابن عربى ترمز إلى الرغبة الملحة فى الحصول على المطلوب، بحيث تبدو صلة النكاح ذاتها رمزا دالا على الاتجاه الصوفى (٤٤)، بما يعنى أن الصوفى يحقق فى مدرج الحب «حنينه إلى وطنه ـ ليس بالمعنى الطبوغرافى المتعارف عليه ـ الذى هو كينونته، التى هى ذاته من ناحية، وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى. فهو فى تحنانه وشوقه إلى العودة إلى الرب، يتأمل ذاته فى شخص آدم الذى سكن وأشبع حنينه إلى الوطن، إنه أسقط صورته التى ما إن استقلت عنه، حتى انفصلت بذاتها كالمرآة التى تظهر فيها الصورة، وكشف له فى نهاية الأمر عن نفسه». وربما يفسر ذلك الاتجاه الصوفى تعدد التجارب الجنسية فى الرواية، والعلاقات النسائية التى أفاض الكاتب فى الحديث عنها. ولعل ما يؤكد هذا أن الكاتب يفيق فى نهاية تجربته مع «لور» ليكتشف أنه ما كان يحب ويعشق سوى ذاته، ولم يكن يضاجع سوى نفسه، صورته، وأن «لور» هذه هى صورته نفسها لو أن الله خلقه أنثى. وما دام العبد لا يمكن أن يرى الحق فى مرتبته، وليس فى تجلياته، فإن مثل هذه الرؤية للألوهية، لا تحصل للعبد فى قمة عرفانه، إلا برؤية حقيقته وصورته (٤٥)، أى صورة نفسه، كما أشرت قبل ذلك. غير أن الفلاسفة الوجوديين، وبخاصة سارتر، يحدثنا عن الجسد فى نزوعه الجنسى، بمغزى آخر، حين يرى أن ثمة دورا إيجابيا للنزوع الجنسى، يتمثل فى طابع الوجد أو النشوة (٤٦) الذى يتصف به الفعل الجنسى، فيشير إلى الدور الرئيسى الذى يقوم به الجسد فى الجنس، لأن الوجد بمعنى الانجذاب إلى الآخر هو الوجود البشرى

الذى يعنى الخروج عن الذات ومجاوزتها إلى الآخر، ليكون وحدة الوجود مع هذا الآخر، فهو ليس وجدا ونشوة فحسب، بل هو أيضا فعل كلى ....، وهذا يعنى إمكان تفسير تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية، بالرغبة المتواصلة فى توكيد الذات، وإثبات الهوية الوجودية. غير أن التجربة الكبرى للكاتب فى هذا المجال، وأعنى بها تجربته مع «لور» قد انتهت بما يشبه العبثية الساخرة من المحاولة كلها، فالكاتب إنما كان يحاور ويتواصل مع ذاته، دون أى وجود لهذا الآخر الذى لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله. وهذا يعنى بشكل آخر أن الكاتب أو الراوى، من خلال العمل، كان يعانى من إحساس حاد بالغربة التى أقلقته بعمق، لاسيما حين اكتشف أنه «وحده فى هذا الكون».

ويمثل الموت فى رواية (التجليات) موضوعا بارزا بشكل لافت. ذلك أن السرد الروائى فيها يغلفه شعور حاد بالفقد والذنب والهم. ويبدو استغراق الكاتب فى استقصاء مشاهد الموت وطقوسه، وممارسات الدفن المعتادة، وما يتفرع عن هذه المشاهد من أحاسيس الندم والمسؤولية تجاه ما مضى من أحداث، أشبه بوسيلة مقلقة لتعذيب الذات بالحنين إلى الماضى حنينا مرضيا. والموت يواجهنا فى الرواية مرة بشكل عابر لكنه متعدد الحضور فى صورة وفاة إخوة الكاتب وأقاربه،ولا سيما جدته التى قتلت بشكل مأساوى، ثم وفاة أعمامه المأساوية كذلك، ثم رفقاء دربه فى سلك الخدمة العسكرية، وشهداء بيروت الذين توقف منهم عند الصبى حامد وأسرته على وجه الخصوص، وعبد الناصر، وشهداء الحروب المتكررة مع إسرائيل. أما عبر التاريخ القديم، فقد كان القتل والتنكيل بجثث آل البيت، بعد حصار العطش فى كربلاء، واحدا من أهم مشاهد الموت فى الرواية. على أن الموت يقابلنا فى الرواية مرتين بشكل متأن مستقص، حين يحدثنا الكاتب عن وفاة أمه وأبيه اللذين أفاض فى وصف مشاهد وفاتهما، متناولا أدق التفاصيل المتبعة فى مثل هذا الظرف، إفاضة مستغرقة باكية.

وإذا كان الصوفية يرون فى الموت حياة مطموسة[٤٧]، بوصفه رد كل شئ لأصله حين يلحق الجسم بترابه، والروح بمعراجها، ومن ثم حلا لهم الحديث عنه، ونظروا إليه باشتياق وحنين من ينتظر تحرير روحه من قيد الجسد، فإن الغيطانى تعامل مع الموت من منطلق وجودى بحت، يتكئ على تشاؤمية مأساوية تستمد جذورها من مقولات فلسفية وجودية مثل تناهى الزمن، والقلق والهم المصاحبة للصراع الدرامى الخالد، بين «الكائن والممكن»، أو بين «الوقائعية والإمكان»[٤٨]، بما يخلق صداماً بين طموحات الحرية والإبداع البشرى، وبين النظام الكونى الذى هو أكثر قوة وإحباطاً للإنسان، وذلك حين يأتى الموت ـ فى الأغلب الأعم ـ بوصفه الانقطاع العنيف للحياة، أو على الأقل توقف لها. وإذا كان فيلسوفان وجوديان، مثل «سارتر وكامى»، يريان فى الموت «العبث الأخير» الذى لا يقل عبثا عن الحياة ذاتها، فإن كامى على وجه التحديد لايدعو إلى اليأس بل إلى التمرد والعصيان [٤٩]، فالعصيان البشرى هو احتجاج طويل ضد الموت ـ وهذا ما يقوم به الراوى/ الكاتب بثورته الغاضبة ضد ساداته وشيوخه، بل ضد الديوان البهى بأكمله، حين تساءل بإلحاح عن كنه الزمن وسبب الموت، وكيف نراوغه أوندفعه، وذلك رغم تحذير الديوان له مرارا. غير أن طاقته البشرية على تقبل الأمر الواقع بخصوص الموت بوصفه أمرا منتهيا لا ينبغى التساؤل عنه، أو محاولة تفسيره، كانت قد تلاشت بمجرد علمه بوفاة أبيه ثم أمه اللذين كان شديد التعلق بهما. ولذلك ضربت عليه الحجبة، وحرم من التجلى. وبذلك تنتهى الرواية، ولم يجد الكاتب إجابة عن تساؤلاته المريرة، برغم ثقافته وتطلعاته، بحيث تنهى مثل هذه الإجابة وتنزع بذور الغربة القاتلة عن نفسه، أو تعيد إليه اطمئنانه فيظل حتى النهاية حائما يثقل الإحساس بالفوت والندم والذنب مشاعره وروحه. ولنتأمل فى هذه العبارات المجتزأة من الرواية، فهى تلخص أزمة الكاتب الوجودية فى وضوح وجلاء:

«.... نوديت من مكان خفى، فتأدبت فى وقفتى وأطرقت.

ماذا تريد؟ قلت: أسعى إلى رئيسة الديوان.

ماذا تريد؟ قلت: همى كبير، لكننى أوجز ما أرجوه؛ أن أستعيد ما لا يمكن استعادته. قيل لى: مطلبك عسير ....».

« ... ما وراءك يا جمال ...؟ قلت: وجود محدود، ورغبة فى وجود غير محدود ....» ماذا يحيرك؟ قلت: تبدل الأحوال ... قالت: وماذا؟ قلت: ما يبلى.. ما يزول ... قالت: وماذا؟ قلت: ما من يقين باق. قالت: ثم ماذا؟ قلت: عكوفى على الأمانى وانقضاء الأوقات قبل تحققها. توقفت .... كففت. بعد صمت قالت رئيسة الديوان... لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيتجلى لك «بعض من بعض»، وليس «كل من كل»، لأنك محدود بوجود مقدر... سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر جميل.فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك، ولحفى القلم، وضاقت القراطيس والألواح ... ثمة أمر واحد ـ إن جاز تسميته بأمر ـ لن يتجلى لك أبدا، لا تسأل عنه لأنك لن تحاط به علما مهما أوتيت، ولن تنفذ إليه، ولا تتعجل إن الإنسان كان عجولا ....».

«.... أسمع شيخى الأكبر يهمس لى، الجسم من تراب، وعاد بالموت إلى أصله ... أطوف حول دليلى وشيخى الأكبر، يشارك فى حمل جثمان أبى ولا يراه أحد. ولما واجهته، لما رأى ملامحى نهرنى بالنظر، لم أخش، لم أرهب، صرخت: امض بى إلى الزمن .... يبدو شيخى فزعا لا دهشا، أهم باللحاق به، غير أنه قذف بى إلى حجب سحيقة، نأيت النأى الأعظم.... ﴿ فلا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد لقد خلقنا الإنسان فى كبد أيحسب أن لن يقدر عليه أحد... ﴾ أفقت من غشيتى فإذا بى ماثل فى الديوان بلا دليل، منبوذ فأنا سقيم... أمثل بين يدى سادتى، والحيرة قد زعزعت سوارى اليقين، على بصرى غشاوة، وفى فكرى اضطراب، جئت مثقلا بالتساؤلات ونهيت عنها، هذا التبدل والتغير والفوت الموجع تسألنى الطاهرة رئيسة الديوان... ألم تر؟ ... أجيب نعم. ثم قلت... أفضتم على وأسبغتم فازددت حيرة. ثم أقول: لماذا الذهاب والفوت، لماذا النسيان، ومن يمحو الأيام الغالية منا، من يبسط ظلاله فيبهت ما ظننا أنه لن يبهت أبدا ... إنه الدهر، الأزل، إنه الوقت، إنه الزمن، إنها اللحظة، تعددت الأسماء والمسمى واحد ... يقول سيدى الحسين: يا مسكين أدركت العرض ولم تدرك الجوهر ....».

اسمع رئيسة الديوان تنطق الكلم الموجع:

يا جمال ... هذا فراق بيننا وبينك...»(٥٠).



الهوامش والمراجع :

(١) حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع ـ الدار البيضاء ـ ط ١ ـ ١٩٩١، ص ٥٣. وانظر فى هذا الموضوع كذلك، يمنى العيد، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى ، دار الفارابى ـ بيروت ـ ط ١، وحسن بحراوى ـ بنية الشكل الروائى، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافى العربى ، المغرب ١٩٩٠ ، وبشير القمرى ، شعرية النص الروائى ، دار البيادر للنشر ـ المغرب ١٩٩١.

(٢) عبد الخالق محمود ، شعر ابن الفارض ، تحقيق دار المعارف ـ القاهرة ١٩٤٨ ـ ط ٣ ، ص ٧٠، والنص لوليم جيمس.

(٣) الآيات من سورة الكهف.

(٤) وليم راى ، المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون ـ بغداد ١٩٨٧ ، ص ٤٦. وانظر صناعة الادب، تأليف سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوى، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ١٩٨٦.

(٥) سعاد الحكيم ، المعجم الصوفى ـ الحكمة فى حدود الكلمة ، دار دندرة للطبع والنشر ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨١ـ وانظر الشريف الجرجانى، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٧٨. وانظر عبد الرازق الكاشانى، اصطلاحات الصوفية تحقيق عبد الخالق محمود ـ دار المعارف ـ القاهرة ط ٢، ١٩٨٤.

(٦) شعر ابن الفارض ـ نفسه ص ١١٤ .

(٧) المعجم الصوفى ، التجلى الذاتى.

(٨) الرواية التجليات ـ ص ٣٠.

(٩) الرواية التجليات ـ ص ١٦.

(١٠) محيى الدين بن عربى ، فصوص الحكم ، بتحقيق أبى العلا عفيفى ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت ١٩٤٦ ـ (الأسفار الأربعة).

(١١) المعجم الصوفى.

(١٢) نفسه.

(١٣) نفسه ـ مواضع مختلفة، وانظر كذلك الكاشانى والجرجانى، مراجع سابقة.

(١٤) انظر فى هذا بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، وتقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، وبنية الشكل الروائى ـ مراجع سابقة.

(١٥) بنية السرد الروائى ص ٢٣ .

(١٦) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، ص ٣٧.

(١٧) بنية السرد الروائى ص ٣٢.

(١٨) المعجم الصوفى والكاشانى والجرجانى (الأبدال السبعة).

(١٩) المعجم الصوفى النشأة الأخرى.

(٢٠) الرواية التجليات ص ٣٥.

(٢١) محمد كامل الخطيب تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقدية عربية، دمشق ١٩٩٠، وانظر ـ فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية ، دار الفنك للنشر، الدار البيضاء ـ ١٩٨٩، وانظر حميد لحمدانى، مرجع سابق.

(٢٢) عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات فى النقد الأدبى، النادى الأدبى الثقافى ـ جدة ، السعودية ـ مايو ١٩٩١، وانظر بشير القمرى مرجع سابق.

(٢٣) انظر حميد لحمدانى، ويمنى العيد، مراجع سابقة.

(٢٤) شعر ابن الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود ـ مرجع سابق ـ الأبيات (٥٧٦ ـ ٥٨٤) ـ من التائية الكبرى ص ١٥٦.

(٢٥) حميد لحمدانى ـ مرجع سابق.

(٢٦) وهى الرواية الفائزة بجائزة نوبل للآداب، وصاحبها كاتب إسبانى هو جابرييل جارثيا ماركيز.

(٢٧) مخرج أمريكى معاصر، تخصص فى إخراج أفلام الموجة الجديدة، الطليعية فى الغرب، ومن أبرز أعماله (العودة إلى المستقبل) و (إى تى) و(إمبراطورية الشمس).

(٢٨) المعجم الصوفى، مقام قرب النوافل.

(٢٩) الرواية التجليات ـ مواضع مختلفة.

(٣٠) انظر حسن بحراوى، وحميد لحمدانى، ويمنى العيد، وفاطمة الزهراء أزرويل مراجع سابقة.

(٣١) حميد لحمدانى، وحسن بحراوى ـ مراجع سابقة.

(٣٢) أدونيس، الثابت والمتحول ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٨٢، ط ٣ ص ٣٢.

(٣٣) حسن بحراوى ـ مرجع سابق ـ فضاء السجن ص ٥٥.
(٣٤) التجليات، ص ٧٨.
(٣٥) نفسه، ص (٢٣٢)، (٢٣٥).
(٣٦) نفسه، ص (٢٠٨).
(٣٧) نفسه، ص (٢١٥).
(٣٨) نفسه، ص (٢٥٩).
(٣٩) نفسه، ص (٢٧٠).
(٤٠) المعجم الصوفى، (حجاب الجسد).
(٤١) نفسه، (القلب).
(٤٢) جون ماكورى، الوجودية ـ ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ـ عالم المعرفة، الكويت. العدد ٥٨ ـ ١٩٨٢، ص ١٦٦.
(٤٣) التجليات، ص٤٤٠.
(٤٤) فصوص الحكم، مرجع سابق ـ ص ٣٢٩. وانظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨، ص ١٥٢.
(٤٥) نفسه، وانظر المعجم الصوفى، (المرآة).
(٤٦) الوجودية ـ مرجع سابق، ص ١٦٩.
(٤٧) فصوص الحكم، والمعجم الصوفى، (الموت).
(٤٨) الوجودية ـ مرجع سابق، ص ٢٧٨.
(٤٩) نفسه، ص ٢٨٧.
(٥٠) التجليات، ص ٦٣٨

الحرية والجنون

دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق

صلاح السروى



إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً فى الموقف النفسى والسلوكى لدى أبطاله إزاء الواقع اليومى المعيش. وهو فى النظرة الأعمق واقع تاريخى، من حيث كونه حلقة فى سلسلة من التغيرات التى تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التى تتعامل معها الشخصية الروائية. وبقدر قسوة تحولات هذا الواقع، وبقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشيؤ[1]، الذى يمكن أن يصل به فى مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

ولذلك، نجد أن البناء الروائى فى أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى، حيث تصطدم رغبة الإنسان فى التحقق الذاتى المستقل، حسب طموحه الإنساني المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه الآليات وتحليلها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل ، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقا مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعورى مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التى هى بقدر من التجريد ـ أزمة إنسان المجتمع البورجوازى الحديث الذى يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف (بضم القاف) به إلى الوجود» ـ بالمعنى الإكزستنتالى للكلمة ـ ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التى لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحى والمادى المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذى يحيا فى اتساق مع الجماعة و«تماه مع نسيجها البشرى» ـ حسب لوكاتش ـ فيصبح وجوده من

وجودها وتغدو قوته وضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيح لإنسان هذه العصور تحقيق البطولة الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح» فى مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث[٢].

إن الصدام مع الواقع الاجتماعى - إذن - هو القدر الذى لا يمكن للإنسان المعاصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبثه بحقه فى تحقيق حريته ووجوده الذاتى المستقل، وهنا تبرز الأزمة الوجودية للإنسان، ومن ثم الجنون بما هو محصلة طبيعية، وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفتقدة على الصعيد الواعى، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة فى عالم الشخصية الداخلى اللاشعورى، بعد أن أخفقت فى التحقق فى عالم الشعور والوعى، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة والانكسار الروحى لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية - وإن كان بأشكال مختلفة - فى أعمال كثير من كبار كتاب الرواية العالميين، بدءا من (دون كيخوتة) لسيرڤانتس حتى أعمال فرانزكافكا التى تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن أعمال زولا وديستويفسكى وفلوبير حتى ڤيرچينيا وولف وجيمس چويس وناتالى ساروت ومارسيل بروست.. إلخ، ولا ننسى الكاتب الإيرانى صادق هدايت، خاصة روايته الدالة (البومة العمياء). كما عالج هذا المفهوم أيضاً كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» فى (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكى» فى (ثرثرة فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجده فى أعمال محمد عوض عبد العال وبعض أعمال جمال الغيطانى، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب) .. وغيرهم.

إلا أن الجديد فى أعمال عبد الفتاح رزق أن مصير الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة، أو نتيجة لنزوع سلوكى أو نفسى مباشر، وإنما باعتباره وضعاً مقدراً ومقراً سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائى إلا أن يوضح لنا كيف ستتصاعد هذه الوضعية إلى آفاقها الجديدة، و من ثم يصبح التصاعد الحدثى دائرياً فى الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعة من تنويعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد فى روايات: (إسكندرية ٤٧) و(الجنة الملعونة) و(الوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية فى مستشفى للأمراض العقلية، أوعيادة للأمراض النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما فى روايتى (يامولاى كما خلقتنى) و (اغتصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصير جزءا صميماً من الحقيقة الإنسانية لا ينفصل عنها. وبرغم أنه يطرح من خلال سياق سردى مضطرد ومعلل، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو خاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصير ذاته بؤرة السرد وأداته الحدثية، فى الوقت نفسه - وسوف نفصل القول فى ذلك.

- ١

يبدأ منحنى أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق بتلامس أولى مع الواقع الإنسانى - الاجتماعى المصرى فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فى رواية (إسكندرية٤٧)[٣]، حيث لا تخفى الرواية توجسها من العالم ولاتتوارى رؤيتها المأساوية له، وإنما تبرز ناصعة لاتخطئها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية فى مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم النزوع الكفاحى الإيجابى لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردى للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحى. فأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالى الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتحيط به الأساطير والحكايات المرعبة، وهوما يذكرنا للوهلة الأولى

برواية (القلعة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التى تضفيها الجملة الأولى التى تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة تساؤل، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هى حكاية حقيقية؟»، ثم نقرأ بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج: «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذى قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التى قذف بها أحدهم إلى داخله؟» وبرغم أن الرواية لاتجيب عن هذا التساؤل، فإنها نجحت فى إعدادنا نفسياً ـ عبر البرولوج الموحى الذى جاء على هيئة حوار بين الأطفال ـ للتعامل مع الواقع اللاإنسانى لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً. فالسادة يرفلون فى النعيم والفساد وممارسة الظلم على خدمهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء خارجه. بينما يعانى خدمهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفظاظة سادتهم وتنكيلهم السادى بهم عند أول خطأ أو بادرة تذمر. حدث هذا لـ «زهران» والد «بكر» الذى شنقه السيد على أغصان شجرة زرعها زهران بيديه. وبرغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائى، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم ـ إلى جانب باقى الأوضاع البائسة والمظالم التى تقع على أسرة بكر ـ بدور المفجر للتحول الثورى عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهى أحداث الرواية وقد زج ببكر فى السجن هو ورفيقته، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التى تطرحها الرواية من حيث رصدها التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والنكران ذروتها بشنق «زهران» على شجرة من غرس يديه!! وبرغم الدلالة الخاصة التى يشعها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواى الذى شنق من جراء مقاومته المحتلين، وهو ما يشى بروح وطنية ثورية تسعى الرواية إلى بثها، برغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التى تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التى تجرى حولها عملية «التبئير»[٤] داخل الرواية. فبرغم التطور الذى يتم من حيث انتقال جماعة الخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة فى شخصية بكر، فإن المكان الروائى لا يتبدل كثيراً فى بداية الرواية عنه فى نهايتها، بل إنه فى النهاية يصبح أكثر وضوحاً فى دلالته المأساوية، فالقصر الذى هو أشبه بسجن يستبدل به فى النهاية سجن حقيقى يزج فيه ببكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحى بالحركة المراوحة التى لاتجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله فى ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به وبرفاقه!! وهو مايزيد الإحساس بعبثية الكفاح والنضال، فالضربة جاءت من حيث لا يمكن لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لايمكن اتقاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة، وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودى. يفاقم من هذا الإحساس المأساوى دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقى، فهو عام الكوليرا الذى حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسى الذى تحاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفى إطاره هذا ، غير أن هذا العام أيضاً عام انقسام الحركة اليسارية التى انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فأية سخرية أكثر من ذلك. وبرغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر فى سجنه خبر إلغاء المحاكم المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتثور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسر فعلياً كل شيء تقريباً

ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جاثماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد: «الصمت.. والخواء .. والذكريات .. وعيون زهران المفتوحة.. فمتى يخرج من هنا.. متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية ، وعودة الروح إلى انتكاسها فى النهاية كما كانت فى البداية. فهل هى حكاية حقيقية؟ كما تقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حالة المعاناة الوجودية القدرية التى كتب على الإنسان ـ سيزيف العصر الحديث ـ أن يقاسيها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

٢ ـ

تتفاقم هذه الأسئلة وتتصاعد حدتها وتتكثف دلالتها بصورة أكثر إيحاءً فى رواية (الجنة والملعون)[٥]، حيث نلاحظ انتقالة أسلوبية ـ فنية وفكرية واضحة، أبرز مظاهرها التخلى عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقا على أحداث العمل، بينما هو منفصل عنه، لنجد هنا ضمير المتكلم، الذى يعنى الانتقال من الرصد الموضوعى والرؤية المحايدة للعالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائية، وهو ما يعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غير المحدود للخيال. وتلك أولى أشكال الانفصال عن العالم الخارجى وعدم التقيد بمنطقه أو مكوناته «إما يأسا منه أو استغناء عنه»[٦] كما تقول الناقدة المجرية هـ . ساس أنا ماريا H.. Zàsz Anna Maria ؛ حيث لا تجد الشخصية هنا ملاذا من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالما خياليا تحقق فيه كينونتها المهدرة وطموحاتها المجهضة. غير أنه حتى فى هذه الحالة لا ينجح بطل عبد الفتاح رزق فى تجاوز بؤسه الأرضى المادى، فيطرد من جنة الخيال، ليعود «ملعونا» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة ـ حسب القصة الدينية.

وبرغم الاستطراد والتطويل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاؤها مسلسلة فى مجلة «صباح الخير»، فقد وضعت هذه الرواية أيدينا على تنويعة أخرى من تنويعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامح بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بعنف بالغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشى اسمه بمقدار بؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه قد وضع بالمصادفة، إنه موظف بسيط يعانى الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه ـ حسب السياق الروائى ـ يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل فى شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التى يحدها عالم من الجمال الخالص والمتعة الحقيقية التى تلبى احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلى المتمثل فى الفتاة التى أسماها «حكمة»، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التى أحاطت ببطلنا وأدت إلى نجاحه المبهر فى عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يقنع بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، مما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية ـ برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل: (الفردوس المفقود) لميلتون و(يوتوبيا) توماس مور ورحلات روبنسون كروزو ـ تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصرى الذى يطرح هنا بوصفه نموذجاً للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر فى يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على

السلطة وهكذا دواليك؛ وهو الأمر الذى يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة فى عالمه الخيالى، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عبد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه فى روايته السابقة، فى مجال بحثه فى أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناتجة عن وقوعه ضحية لطموحه فى التحرر فى مواجهة قوة عاتية لاقبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناتجة ـ إلى جانب ذلك ـ عن نقص وتشوه أخلاقى وروحى مركب فى تكوينه، ومن ثم يصبح بؤسه غير مستحق «للشفقة والعطف» اللذين يتولدان تلقائياً فى الرواية السابقة التى تحمل ملامح تراجيدية واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحى، بما يجعلها تحكم عليه ـ حسب الرؤية الميتافيزيقية التى تستعيرها ـ بأبدية المعاناة والعذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانتـه هنا إنما هى هزيمة وإدانة للنوع الإنسانى بأكمله ، تدلل الرواية على ذلك بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة والتفوق عند البطل حين يقول:

«أطرق الباب بكلتا يدى..
يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..
أنادى .. أصيح .. أصرخ .
أنا أستاذ الكل.. أنا رئيس مجلس إدارتكم..
أبشروا (...) لماذا لا تفتحون» .. إلخ.

٣ ـ

تتواصل هذه الرؤية وتتسع دائرتها فى رواية (الوليمة)[٧]. فبدلاً من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البؤرية، كما فى الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً اجتماعياً بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة بما يشبه المونتاج السينمائى، بما يتيح الإطلال على عوالم بالغة الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها المعنوية ـ الروحية والفكرية الخاصة، وتقاطعاتها مع الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبداً لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ راتقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً «يمتلك نصف القاهرة»، والآن يدور وراء الجميلات والعشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعانى من خيانات زوجها وفراغها الروحى والمادى، فأخذت تعوض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبيبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجه بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدريه هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياع. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو الوحيد الذى يعى مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فيهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه ـ للمفارقة ـ لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً ـ من نوع ما ـ لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى منزل جدته فى هذا الحى الشعبى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشعبى فيصبح هروبه عبثياً؟ إن الرواية بذلك تقيم تقابلاً بين عالمين نقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذياله، فهل سيستطيعون المواءمة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترتب عليه الحالة العدمية والتمزق الروحى الذى

ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة العدمية تمثلها أصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التى تعد محصلة لكل إحباطات وتفاهات هذا العالم. فهى لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحداثه وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهى شخصية ليس لها عالم داخلى فحياتها خالية من الطموح أو الألم أو السعادة، كل آلامها وسعادتها - إن وجدت - تأتى من خلال ما يحدث للآخرين، إنها المعلق المحايد بارد الأعصاب الذى يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر فى صنع أحداثه أو الانفعال بها حتى، فقد انفرد الآخرون بالفاعلية التى كانت كافية لأن تملأ حكاياتها وأحداثها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المحبطة لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدتها التى تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم، وبقدر عمق ارتباطها بأمها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم. إن هذا التكوين الإنسانى الشائه، إذن، هو ناتج عدم الاستواء الروحى والفقر المعنوى وشبح الفشل الذى يطارد كل المحيطين بها. تقول فى مونولوجها - الذى جسدته على هيئة مذكرات - فى نهاية الرواية:

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أتعلق بوهم فينتهى بى الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التى ترتادها أمها) وإلى دفوف وأناشيد زينهم (حيث يقع الزار) ،«اضحكوا عليكى يا عبيطة»فليضحك من يشاء يا سامية [أختها الكبرى]، أنا نفسى أضحك.

هل يستطيع أحد أن يخبرنى حقيقة الفرق بين الضحك والبكاء؟!».

هذه الحالة العدمية إذن هى محصلة التجربة الروائية التى يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظرته لإنسان عصرنا الضائع العاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.

بيد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن الروايتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يعلل هذه النظرة ويسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هى شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقى الفجائى من وضع ما دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. نجد شهوة التملك تلك تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية: «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدها». فهو يستمتع بها ويمتلكها ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجمل، تماماً كما يصنع هذا مع سيارة أو صفقة أو عملية تجارية. وهو يمارس ذلك مع زوجه بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته «وصال» - الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أمواله فى أن تكون بطلة فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى باقى أفراد الأسرة، بتنويعات مختلفة. الغريب أن انحرافات كل منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيغلف الزيف كل شىء ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة - ما أسمته الرواية - «المستور المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أبعادها، المهم أن يظل الأب أباً وتظل الأم أماً، وأن تكتمل صورة الأسرة فى برواز ذهبى يخطف عيون الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل - ولو للحظة قصيرة - فى التفاصيل الحقيقية للصورة، وحتى لا يتعرفوا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس هو حقيقة هذا الذى يبتسم، وليست حقيقة تلك التى تحيط بيدها فى حنان كتف الواقف بجوارها».

تقسيم الرواية تقابلاً بين عالمين متوازيين ومتجابهين، فى آن، عالم البراءة والنقاء المتمثل فى الحى الشعبى الفقير ومنزل الجدة المتمسكة بالأصالة وطهارة الزمن القديم، والتى لا تنى تعبر عن رفضها لمسلك ابنها وأسرته وعالمه، عالم البراءة هذا، فى مواجهة عالم الثروة والانفلات الأعمى لشهوة التملك التى تنفلت معها كافة الشهوات المدمرة. هذا التقابل بقدر ما يعنى إدانة هذا العالم الأخير، يخلق أيضاً مجالاً لتمجيد الانسحاب والهروب وليس المواجهة والتغيير. إن «حمادة» طالب الطب، لا يتفوه بكلمة احتجاج واحدة مع أى من أفراد أسرته، ولم يحاول كشف الوئام الزائف الذى يغلف حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق شرنقته الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه الاعتزالى وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان البدروم فى مسرحية (الناس اللى تحت) لنعمان عاشور، وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإبسن) يكشف مقدار ما وصل إليه تعفنهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق ضده كراهية دفينة لم تفصح عنها الرواية مباشرة، بل إن الجميع يحبونه ويخصونه بإعزاز ظاهر، فقط نعرف ذلك من الحلم الذى رأته الأخت الكبرى (سامية) والذى جاء منه عنوان الرواية (الوليمة):

«لم تكن تدرك أنها تحلم .. كانت الأم تدعوهم جميعاً إلى العشاء . لم تر أمها أبداً كما رأتها فى تلك اللحظات كانت قد استطالت وأصبحت تقرب أباها فى الطول وكانت تمسك فى يدها اليمنى سكيناً كبيرة من النوع الذى لا يصلح إلا للذبح. أما أبوها فكان يبدو وكأنه فقد أناقته ورقته وتحول إلى إنسان آخر تبرق عيناه وتنغرس أنيابه فى شفته السفلى (....) فور أن تم استبعاد الغطاء الضخم ظهر العشاء عبارة عن جسم آدمى مشوى منزوع اليدين والساقين ولكنه غير منزوع الرأس. تفرست فى الوجه ، ضمرت ملامحه من أثر الشواء وعرفت على الفور أنه وجه أخيها «حمادة».

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء بتلذذ. وترى (سامية) فى حلم آخر أن الجميع قد نصبوا محكمة لمحاكمتها عن ما اقترفته، فإذا بها تتساءل: «أين (حمادة) ؟ هل هو المجنى عليه هذه المرة أيضاً؟».

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق لما عليه هؤلاء من خسة وبشاعة وتورط فى الأوحال، فهو النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن ثم كان عليه أن ينسحب. ولكنه انسحاب الفئران قبل أن تغرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة عنه، فهو يكاد ـ كما تقول الرواية ـ «يرجع به مئات السنين إلى الوراء» ، من حيث تخلف الحى واكتظاظه، حتى إنه تردد فى استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضى فيه حتى النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعنى أنه يمكن أن يكون قد تورط فى هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا الحى القديم هو سليل هذا الزمن الذى يقرأ عنه فى كتب «ابن إياس» و«ابن تغرى بردى» .. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقى ملىء بالمظالم والنكسات والتخلف، فهو إذن محاصر وعليه أن يختار بين شيئين . يمكننا إذن أن نقول إن تلك هى وضعية الإنسان الأمثل الذى تطرحه الرواية وتلك هى رؤيته للعالم.

إن هذه الرؤية العدمية تنسحب أيضاً على (سامية) طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبداً، لا تحصل إلاعلى الخسران والنكال، إنها رجيمة ومدانة من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتها، مما يجعلها تحيا فى كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة

والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تتصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة البؤس المصاحب للثروة والرفاه المادى حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطى بين هذين العنصرين داخل الرواية؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجته، ولكن ارتباط العامل المرجّح بمرجوحه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة فى نفس الإنسان حسب الرواية وما تورده من المقتطفات التى أشرت إليها، أما الثروة فهى ، فقط، قد تثير هذه النوازع وتجعلها تستشرى بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتقرون إلى قدر كاف من النبل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات بال، إلا أننا نستطيع أن نتنبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف مع هذا المصير، برغم كل شيء.

٤ـ

فى الروايتين التاليتين (يا مولاى كما خلقتنى)(٨) و(اغتصاب أوراق مجهولة)(٩) يصل هذا الانهيار إلى أقصى مداه، إلى الجنون الحقيقى، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية، بلغة حالتها، صيرورة وضعها وتحولاته الحدثية والروحية؛ وهو ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة، تنطق بلسان البطل ـ الحالة، الذى أصبح يرى العالم كله فى داخله وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلى الذى استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عيادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمرض العقلية، مما يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، مابين حصار روحى ومعنوى وحصار مكانى، وهو ما يجعلها أكثر إحساساً بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدعاة للتعاطف لأنها بالفعل والنتيجة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعانى للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعمى لا يرحم،فيصبح الملاذ كابوس الخيال الذى لا ينى يجدد غربته ويفاقم آلامه.

نرى هذا المضمون فى رواية (يا مولاى كما خلقتنى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شيء بعد أن كان حائزاً كل شيء . اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعيادة والمنزل والزوجة والأبناء.. إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع وإلا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمى) بأن تطلب زوجه الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أنجبهن زواجهما الذى دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست فى ذلك تحديداً، ولكن فى أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش)، حيث يلهب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهداياه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمى) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تتوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل فى حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسى: يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقاييسه ويتصرف معهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولاً عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضور ولى أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة

ويحاصره فى كل مكان، حتى إن زوجه وبناته أخذن يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوس، البوتيكات، حسابات البنوك، المكسب، .. إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):

«كنت فاكرة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه كله عايز ياكل كله .. فين وفين لما عرفت آكل أنا كمان . تفتكر أنا رصيدى كام فى البنك دلوقتى؟ موش حتصدق .. هو يعنى موش أرانب كتيرة .. لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك .. كل بنت من البنات لها حساب فى البنك دلوقتى..».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمى) حقيقة هو أن هذا (الدكش) قد استطاع ـ خلال فترة قصيرة ـ أن يخترق عالمه وأن يؤثر فى كل من التقى بهم من أسرته والمحيطين به، فى حين فشل هو طول عمر بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يصمدون أمام عالم «الدكش» بمغرياته، حيث استطاع تحويلهم من بشر إلى أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم التمساح لالتهام كل شئ .. كل شئ!» حسبما يصور «الدكتور نظمى». وتتفاقم أزمته أكثر عندما يتصور أن «الدكش» يتمدد ويتوسع ليبتلع الوطن بأكمله .. «الدكش يسد علىّ كل الطرق .. خريطة مصر أصبحت مزدحمة بالمدن التى تحمل اسمه.. تعالى انظرى معى إلى الخريطة. دققى فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة.»

إن شخصية الدكش بهذا التصوير قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة)، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يبرز رمزاً لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقى الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقوه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرفاؤه.

من هنا يمكن أن تكون الرواية محملة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه مايحيق به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيريالى متوافق تماما مع حالته التعيسة الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهى بدون أرضية لسير السيارات.. فكل شىء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن يداهم الزلزال هذا العالم:

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلزال وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما ستموت الكلاب.. القطط وحدها ستكون قادرة على البقاء.. لا لأنها بسبعة أرواح.. ولكن لأن الذى سيحدث هو من تدبير القطط.. يجب أن يسارع الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنتصر القطط».

إن القطط كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به للدكش وربما قصد استعارة عبارة «القطط السمان» التى كانت شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالعلاقة قائمة، وهى أن من يدبر هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية مع (الدكتور نظمى)و من ثم حقت علية لعنته ومقاومته ليس من أجله فقط ولكن أيضا من أجل مايؤمن به وينتمى إليه، إلا أن الغريب أن طابع المقاومة هنا سلبى و هروبى تماماً، فأمله الوحيد فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطط أو إبادتها، وهو ما يذكرنا بمسلك (حماده) طالب الطب فى رواية (الوليمة)، فالرؤية متسقة تماماً من كليهما. ويتضح هذا النزوع الهروبى المتعالى فى حلم (الدكتور نظمى)الذى يتصور أنه سيخلصه من هذا الكابوس الفظيع..

«لا أتطلع إلى «يوتوبيا» أضع لها كل المقاييس وأبعد عنها الشياطين والأشرار والمعتزين بالأنياب .. ضرورة هؤلاء تأتى قبل

ضـرورة أن يكون كل شيء على مـا يرام .. تمام .. فليس أخطر من خداع النفس.. آه .. كل ما أريده هو أن أصعد جبلاً عالياً يطل على كل ما فى «الغابة» (...) لن أكترث أن يسـدل الظلام ستـائره على كل المعـالم .. تكفـينى تلك الأضـواء المتناثرة لأقـول هنا حكاية .. وهنا حكاية .. على طريقـة هنا مقص وهنا مقص .. وفى النهار .. فى ضوء الشمس .. سأرى الجميع .. سأرى الملائكة وهى تتهادى بكل البراءة .. فليفعل كل من يدب على الأرض ما يريد .. يكذب .. يزور.. يختلس (...) فأنا أراه من فوق الجبل مجرد حمل وديع لا تعنينى أسراره وفضائحه».

وهكذا، فالتخلص من المأساة هو التعـالى عليهـا فتصغر ويقل شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه مجرد هذيان أحد المجانين، ولكن على أنه نزوع إنسـانى فى مواجهة تحد مصيرى يستهدف وجوده الشخصى المادى والمعنوى. لذلك نجـد أنه نوع من اليـأس الشـديد والعجز عن المواجهة والمقاومة.. انظر إليه وهو يواصل: «أنا لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعـرفه عنكم فظيع .. فظيع .. ومـا عرفته منكم أكثر فظاعة..» . إن هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضاً بحث عن الحرية المفـتـقـدة والذات المهـدرة فى عـالم أصبـح يبغضه.

٥ ـ

على نحو مماثل وربمـا أكثر إيجابية جـاءت بطلة رواية (اغتصاب أوراق مجهولة) . إنها هى الأخرى ضحية لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسـحق إنسـانه حتى يفـقـد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مـجرد الواقع الاجتمـاعى الذى يتـميز بقسـماته الطبقـية الموضـوعية الواضحة، إنه هنا واقع الإنسـان بما هو كذلك، (وهو ما يجعلنا نتذكـر ما قلناه عن رواية «الجنة والملعون») ، من حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام ضعافه إلا الجريمة أو الجنون. وقد نلمح هذا فى بطلتنا مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك فى ذلك مع الدكتور نظمى) التى تقوم بتدوين تجربتها كتابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لدينا هذه السيرة. حيث تكونت لدينا .. من خلال تقاطع علاقات بطلتها مع الآخرين.. بانوراما حقيقية لمأساة إنسان هذا العالم، البـاحث عن حـريتـه حتى وإن كلفـه ذلك أن يفـقـد كينونته. لقد نشأت فى بيئة فقيرة، توفى أبوها وتزوجت أمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم يغلق، أحبت فى صباها وأخفق حبهـا، وعندما تزوجت فى شبابها لم تجد إلاحيواناً أسود لايمتلك إلا عضلات (فهـو مدرس للتربية الرياضية) ، إنه كابوس الواقع الذى لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود مثله، فقتلته، وهى طوال الرواية تنكر ذلك وتداوم السـؤال عن طفلها. إن أزمتـهـا الحـقـيـقـيـة فى ذكـائهـا الحاد وشعورها المرهف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقبح والوحشية مضـاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على الحياة فى إطاره. تقول لصديقتها التى تدفعها إلى الهرب من المصحة: «الهرب لن يحل المشكلة العالم فى الخارج كله وحـوش» . وهى لذلك تخلصت من العـالم كـمـا حـاول (الدكـتـور نظمى) ، ولكن دون تعـال عليـه، بل بإشفاق ورثاء له، وهى لذلك تحاول فهم أسبـاب مأساته وإمكان حلها على طريقتها وحسب منطقها الخاص، إن أزمـة بلادنا أنهـا تقع فى أفريقـيـا المتخلفـة (نلاحظ أن زوجها وطفلها كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحتوى مجتمعنا كل هذه الوحشية والبدائية، وقد آن لمصر أن تنهض، وهى لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور نظمى، مع اخـتـلاف جوهرى، هو أن مـشـروعـهـا ليس هروبيـاً، بل إيجـابيـاً فـعـالاً: «سـتـتـرك المملكة الوادى المهـتـرئ لتنطلق إلى الأطراف .. إلى قـمـم الجـبـال

الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى برنيس .. وإلى جوف البحرين الأحمر والأبيض» .. إلخ. ومن هنا تبرز أزمتها باعتبارها الإنسان المثقف المغترب الذى يواصل برغم ذلك الحلم بعالم أفضل ـ وذلك بخلاف هامشية الدكتور نظمى بطل (يا مولاى كما خلقتنى) ـ تتحقق فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون، فالجنون، هنا تحديداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

ـ٦

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق وتتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود الإنسانى، حيث تمنحنا مجتمعة ـ رؤية قاتمة مأسوية للعالم، تحتل بنية «الإخفاق»[10] بؤرتها وتهيمن على بناها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية دالة»[11]. وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومغتربا عنه وعاجزا عن تغييره فى الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا هيمنة الرموز والموتيفات المغلقة والمحبطة التى تسهم فى بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبدالفتاح رزق لا تقدم شخصية بطولية من أى نوع، وفيما عدا بطل رواية (إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون ـ ثم ينهزمون أو ينتصرون، وإنما هم مستلبون مغتربون منذ البدء؛ لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم يمثلون الوضع الإنسانى الذى ينتظم إنسان مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب الوجدانى والروحى، وإنما يتميزون بوجدان بالغ الحساسية والرهافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم ماحقاً، بلغ فى ذراه القصوى مرحلة الجنون.

بيد أن موقف عبدالفتاح رزق من إنسانه يبدو على قدر من التناقض، فهو حينا يبدو متعاطفا معه مبررا لأزمته ومتفهما لمبررات سقوطه، وحينا آخر يبدو هازئا منه ساخطا عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجوهر الإنسانى، بقدر اتساق رؤيته فى موقفه من العالم وعوامل الإحباط فيه.

فى النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفنى الرفيع ـ باستثناء بعض الهنات فى رواية (الجثة والملعون) ـ الذى جاءت عليه أعمال هذا الروائى المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائى ووظفها جميعا بما جعل أعماله نموذجا حقا لتطور الرواية المصرية المعاصرة.

الهوامش :

(١) جورج لوكاتش، **التاريخ والوعى الطبقى**، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٨٠ وما بعدها.

(٢) جورج لوكاتش، **تاريخ تطور الدراما الحديثة**، بودابست، ١٩١١ الجزء الأول ص٣١ (بالمجرية)

Lukás György, **Amodern dráma Fejiòèdèsenk torténete**, Bp. 1911 I, 31.

(٣) كتبت فى ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.

(٤) حول مصطلح «التبئير» انظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائى** (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، المركز الثقافى العربى، بيروت ، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

(٥) نشرت هذه الرواية مسلسلة فى مجلة (صباح الخير) بين عامى ١٩٧٨و ١٩٧٩، ثم صدرت فى كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.

(٦) هـ. ساس أنا ماريا، **أعلام الرواية الحديثة** ، ط ٣، بودابست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالمجرية)

H. Szaàz Anna Maria, Amodern regèny mesterei,Bp. 1987,20.

(٧) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

(٨) صدرت عن «روايات الهلال» أكتوبر ١٩٨٩.

(٩) صدرت عن «كتاب اليوم»، ١٩٨٩.

(١٠) لمزيد من التفصيل حول مفهوم بنية الإخفاق. انظر:
فاضل تامر، مدارات نقدية فى إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ ص ٣٤٢.

(١١) حول مفهوم البنية الدالة انظر:
البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦.



◆ فى العدد القادم :

- الحكايات التركية وألف ليلة	برتيف بوراتاف
- ألف ليلة ورؤية العالم عند بورخيس	ابتهال يونس
- مترجمو ألف ليلة.	خورخى بورخس
- ألف ليلة أو الكلمة الحبيسة	جمال بن شيخ
- توالد السرد فى ألف ليلة	سيلفيا باقل
- الزمن السحرى وحركة التكرار	ساندرا ناداف



□ كلام عن الحريـة

كلام عن الحرية

محمد جبريل



لم تتعدد تفسيرات واحد من المعانى، مثلما تعددت تفسيرات معنى الحرية. إنها ـ كما يقول التعبير الفلسفى ـ هى التى تجعل منا أشخاصاً، لأننا بالحرية نهب أنفسنا الوجود، بعد أن كنا مجرد أشياء. وقد عرف ابن رشد الحرية بأنها لقاء بين ضرورتين، ضرورة إنسانية وضرورة طبيعية. ويقول جون ستيوارت مل: الحرية حق طبيعى يملكه الإنسان بحكم الطبيعة. أما برديائيف، فيعرف الحرية بأنها القوة الداخلية المحركة للروح، وهى السير غير العاقل للوجود والحياة والمصير. وفى تقدير هارولد لاسكى أن الحرية هى الأحوال الاجتماعية التى تنعدم فيها القيود التى تقيد قدرة الإنسان على تحقيق سعادته. أما ديفيد هيوم، فيعرف الحرية بأنها «القدرة على التصرف طبقا لما تحدده الإرادة». ولكامى مقولة أتذكرها: «إن الذى يغفر للإنسان كل شئ هو الحرية. الإنسان حرية قبل كل شئ».

والاستبداد والديكتاتورية والطغيان، كلها مترادفات لنقيض الحرية، للاحرية. يقينى أن الحرية فى حياة الإنسان لها الأهمية نفسها التى للنوم والطعام والجنس وترددات الأنفاس. قيمة الحرية أنها ليست مطلقا، ليست مشكلة نظرية، قد تعنينا وقد لا تعنينا، لكنها تتصل بوجودنا، وبحياتنا اليومية. إنها ذات صلة وثيقة بالعلم والأخلاق والاجتماع والسياسة؛ ذات صلة بالوجود الإنسانى فى مجمله.

ولأن ما أكتبه شهادة مبدع مهموم سياسياً، وليس مقالا فلسفيا يفترض فيه الإحاطة بالأبعاد المختلفة لكلمة «الحرية»، فإن كلماتى ستقتصر على الحرية السياسية. إنها بؤرة اهتماماتى الشخصية والإبداعية فى الوقت نفسه. لن أحدثك عن الجبر والاختيار والميتافيزيقا والضرورة والإمكان والصدفة والقضاء والقدر والحتمية، ولا عن مشكلات الزمان، والصلة بين العقل والإرادة... إلخ؛ ذلك كله أجدر به مقال فلسفى، وليس شهادة مبدع يتحدث عن الحرية فى أدبه. وفضلاً عن أن الحرية تعنى ـــ من حيث هى تعبير مجرد ـــ مفهوماً

سياسياً، فإن الحرية السياسية هي المعنى الذى تنطوى عليه كلمة «الحرية» فى الأعمال التى سأعرض لها فى هذه الكلمات.

أوافق أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود على أن مشكلة الحرية السياسية هى على رأس مشكلاتنا المعاصرة، وقد نشأت أساساً بسبب الفجوة الفسيحة العميقة التى تباعد بين أنظمة الحكم فى العصر الحديث (تجديد الفكر العربى، ص٧٦). وأذكر أن واحداً وسبعين مفكراً عربياً شاركوا فى مؤتمر لمناقشة أزمة الديمقراطية فى الوطن العربى. وقد اختلف المشاركون ـ كعادة المثقفين العرب ـ فى الكثير من قضايا المؤتمر، لكنهم أجمعوا على أن الحرية السياسية هى الهم العربى الأول، وأنها البداية الحقيقية لحل مشكلات المجتمع العربى.

إن الحرية السياسية ـ بالتعبير العلمى ـ هى «حق المواطنين فى المساهمة فى حكم الدولة، وكذلك حقهم فى أن يكونوا حكاماً» وهى حكم الشعب لنفسه بنفسه، بحيث يكون هو الذى يختار الحاكم. فإذا رضى عنه، أبقى عليه. وإذا سخط على تصرفاته، عمل على تنحيته. والأسلوب ـ فى كل الأحوال ـ يعتمد الديمقراطية، فلا مواجهات حادة من أى نوع. لا تمرد ولا اعتقال ولا مصادرة، إنما الرأى الحر، رأى غالبية المواطنين، هو الذى يقرر ما ينبغى وما لا ينبغى قبوله. والاختيار ـ بالطبع ـ لا يقتصر على الحاكم، الرأس، وحده، لكنه يختار قيادات تنوب عنه فى مجالات الحكم المختلفة، بدءا بالتشريع وانتهاء بالإرادة. وفى الواقع، فإن الحرية الفردية لا تنفصل عن الحرية السياسية، والعكس صحيح. وفقدان الحرية السياسية يتزامن ـ بالضرورة ـ مع ضياع الحقوق المدنية والحريات الأساسية للجماعات والأفراد وضياع العدل الاجتماعى.

ومن الناحية الشخصية باعتبارى مبدعا، فإن حرصى على أن تكتب القصة نفسها، يجعل من الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ وجود رقابة، أو مؤثر على العمل من أى نوع. فالقلم يجرى على الورق، نهاية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع. لا تشغلنى المحاذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال. وحين أنتهى من الكتابة، فإن عنايتى تتجه إلى حذف كل ما لا ضرورة فنية له؛ جملة أو كلمة أو حرف، وربما إضافة ما قد يبدو العمل ناقصاً دونه. أيضا، فإنه قد يبدو متناقضا حرصى على أن يكتب العمل الأدبى نفسه، فى مقابل الإيمان بأن مجموع أعمال الفنان يجب أن يشتمل على فلسفة حياة واضحة، ومتكاملة... لكن ذلك كذلك بالفعل، فأنا لا أتعمد إبراز وجهة النظر أو الموقف أو الرأى، إنما أترك للعفوية ـــ فى اللحظة التى تحددها ـــ اختيار «الرف» الذى يحتاج إليه العمل الأدبى.

والحق أنى أحاول الإفادة من تلقائية الكتابة، فى التحرر من الرقيب الكامن داخلى. هو رقيب شكلته أعوام عملى فى الصحافة، ورفض ما قد يغضب السلطة، أو علماء الدين، أو حتى القارئ العادى. إنه رقيب تسلل إلى داخلى من خلال عشرات القراءات والأحداث والتجارب الشخصية، أو التى تلقيتها عن آخرين. واكتسى الرقيب المستقر داخلى لحما وشحما، حين عملت ـ لسنوات ـــ مشرفا على تحرير جريدة «الوطن» العمانية. مجتمع له عاداته وتقاليده وأوضاعه بالغة الهشاشة. فثمة جاليات كثيرة، ومذاهب دينية، تنتمى إلى الإسلام، لكنها تتباين فى اجتهاداتها، وسلطة أبوية، أو قبلية، وظاهر متمدن، أو متقدم، يخفى واقعا شديد السلفية، ومحظورات رقابية لا حصر لها، بحيث اقترحت ـ ذات يوم ـ أن تقدم لى قائمة بالمسموح، فأعرف أن ماعداه هو من الممنوعات! استقر ذلك كله فى داخلى، كأنه عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يتشمم. ومع أن كتاباتى اقتصرت على الموضوعات الأدبية، فإنى عانيت ـ فى عملى الصحفى اليومى ـ مشكلات كبيرة وصغيرة، تناولت بعضها فى روايتى (الخليج)، لعل أخطرها عندما استبدلت بالتمور الخمور فى تحقيق عن مصنع للتمور

بمدينة نزوى العمانية. تهدد وزير الزراعة فى منصبه بمئات الرسائل والبرقيات التى تلقاها السلطان، تحتج على إنشاء مصنع للخمور، فأصر أن يبلغ الشرطة. لم يرجع عن عزمه إلا بعد أن تأكد له عدم مسؤوليتى، لأن الرقابة ـ أولاً ـ هى المسؤولة عن السماح للجريدة بالتوزيع، ولأن الجريدة ـ ثانياً ـ كانت تطبع فى الكويت، فلا حيلة لى فى مراجعتها! وكانت ألقاب الجلالة والسمو والسيادة والمعالى والسعادة، تسبب لى ارتباكا شديداً، فلم أعتدها إلا بعد ممارسة طويلة.

الأهم من أن أكتب عن الحرية ـ فى تقديرى ـ هو أن أكتب فى حرية، أن يغيب ذلك الرقيب الخارجى الذى يحذف ويصادر ويعتقل، إذا لاحظ أن الكاتب قد شط فى رأيه، أو أعلن المعاداة، أو أن يغيب ذلك الرقيب الداخلى الكامن فى أعماقى، خلقه توالى التجارب والخبرات.

وأزعم أنى حاولت ما وسعنى أن أتخلص من كل العوامل التى تحول دون أن أكتب بحرية. كنت مضطراً ـ لظروف مادية بحتة ـ أن أقبل العمل الوظيفى، وإن اخترت العمل الأقرب إمكاناً، تعبيراً عن الرأى فى حرية، وهى الصحافة. أقسى الأمور على المبدع، عندما يتصور السلطة وهى تقرأ وتحلل وتستنبط الدلالات، وتفرض سوء الظن. إنه يسقط العفوية، ويعانى صياغة كلماته، بحيث تؤدى المعنى الذى يريده هو، أو يريده العمل الفنى، ولا تؤدى المعانى التى قد تتصورها السلطة. أؤمن جداً وجيداً بأنه لا فن حقيقياً دون حرية حقيقية. يظل الفن فى إطار التمنى ما لم يرتكز إلى حرية تحفز الفنان لأن يكتب عمله بعيداً عن أية مؤثرات أو ضغوط، سواء كانت خارجية أو داخلية. إن حرية الفن هى التى تمنحه الفرصة لأن يكون فنا. إنه ـ بغير الحرية ـ قد يكون أى شىء، لكنه بالتأكيد لا يكون فنا. وأعنى بالفن الحر، هنا، ذلك الفن الذى يقول الحقيقة، أو يحاول قول الحقيقة. قد يبدع الأديب عمله الفنى فى زمن استبدادى، أو تسيطر فيه قوى شريرة، لكنه يجاوز ذلك الزمن ـ وإن كتب عنه ـ إما باللجوء إلى الرمز، أو إلى أحداث التاريخ، بما يسهل تبين الواقع فى ضوئها، أو بالكتابة السرية، أى تلك الكتابة التى تكتفى بالنسخ المحدودة، والتوزيع غير المعلن.

أذكر أن أبى كان ـ فى شبابه الباكر ـ عضواً بالحزب الوطنى القديم. ثم تحول انتماؤه، مع أحداث ثورة ١٩١٩ وما تلاها، إلى حزب الوفد. وكان معظم ملاحظات أبى ـ فى مناقشاته مع أصدقائه ـ تتناول الممارسات غير الديمقراطية التى تواجه بها حكومات الأقلية أمانى الشعب المصرى وتطلعاته. وبالإضافة إلى قراءاتى فى مكتبة أبى ـ وكانت مكتبة عامرة بمئات الكتب ـ فإنى أدين بفضل كبير لتلك المناقشات، الهادئة أحياناً، الصاخبة أحيانا أخرى، فى جلستهم شبه اليومية عقب صلاة العشاء، فى حجرته المطلة على الميناء الشرقية بالإسكندرية.

وحين أصدرت كتابى الأول، المطبوع ـ وكنت فى حوالى الخامسة عشرة ـ صدرته بعبارة تقول: «أشياء ثلاثة، كرست حياتى للدفاع عنها: الحق والخير والحرية». وبرغم انقضاء أعوام كثيرة على صدور ذلك الكتاب الأول، القديم، ومع يقينى ـ فى الوقت نفسه ـ بأهمية أن يكون للأديب المبدع فلسفة حياة، أقول: برغم ذلك، ومعه، فإن القضايا التى تشتمل عليها أعمالى الأدبية، تتوضح فيها ملامح ذلك الشعار ـ هل تصح التسمية؟! ـ بصورة واضحة.

الحرية عند كامى، هى أن يقول الإنسان: لا. ولقد تعددت مستويات الـ «لا» فى أعمالى، ما بين الكلمات الطيبة التى تحدث فى النفوس تأثيراً إيجابياً، ينتهى بطلب الحرية (الأسوار) والتخلى عن فكرة انتظار الإمام المخلص، أو الحاكم الذى ينشر العدل، وأن يصنع الشعب غده بنفسه (إمام آخر الزمان) والإعداد للثورة مقابلاً لتردى

الحاكم فى هوة الديكتاتورية التى صنعها له أعوانه (من أوراق أبى الطيب المتنبى) والفرار بالذات من قسوة القهر الذى تمتد تأثيراته إلى الآخرين (قاضى البهار ينزل البحر)، والإيمان بأن الفعل الأخلاقى لا يكون كذلك، ما لم يصدر عن إرادة حرة (الصهبة)، والحرص على القيم الجميلة، فلا يسطو عليها الحاكم (قلعة الجبل)، واستغلال حرية القلة فى تحقيق الثراء غير المشروع على حساب الجماعة (النظر إلى أسفل).

ولعلى أصارحك بأن الشخصيات الأقرب إلى نفسى فى أعمالى، الأقرب إلى وجدانى وأفكارى، ونظرتى إلى بانوراما الحياة، هى عماد عبد الحميد فى (النظر إلى أسفل)، وبكر رضوان فى (الأسوار)، ورءوف العشرى فى (الخليج). لقد حملوا ـ إن جاز التعبير ـ بآراء وأفكار من آراء المؤلف نفسه، لم يفرضها ـ فيما أتصور ـ وإنما جاءت ضمن عفوية الكتابة، ووفق التزامن الصارم بأن يكتب العمل الأدبى نفسه. أبدأ فى كتابته وليس فى الذهن سوى أفكار غير محددة، أو هلامية. ثم ما يلبث العمل أن يبين عن قسماته وملامحه، ليكتسب صورته الكلية فى النهاية.

فى قصتى «تلك اللحظة» تصادر حرية المرء بتهمة غير محددة. الموقف نفسه يواجهه «الأستاذ» فى روايتى (الأسوار) وبطل قصة «التحقيق» مجموعة (هل)، ويضطر محمد يوسف المصرى إلى الاعتراف، تحت قسوة التعذيب، بأنه عضو فى تنظيم يخطط لقلب نظام الحكم. ثم يعانى محمد قاضى البهار فى رواية (قاضى البهار ينزل البحر) تأثيرات سلسلة متوالية من التقارير البوليسية، تصر على أن تدينه بتهم محددة، برغم خلو حياته مما يدين، أو يبعث على الريبة، انصياعاً لتوجيهات الجهة الأعلى، بأن محمد قاضى البهار يمارس نشاطاً مشبوهاً. ولا يجد محمد قاضى البهار ـــ فراراً من الضغوط القاسية ـــ إلا أن يلجأ إلى البحر، فينزل فيه! وتواجه الحرية، حرية المواطن والوطن، مأزقاً، عندما ينتشر الفساد والمحسوبية والرشوة وغيرها من القيم السلبية (أذكرك بروايتى «من أوراق أبى الطيب المتنبى» و «النظر إلى أسفل»)، ويصبح تغيير الأوضاع مسألة مهمة، مطلوبة، سواء بالاغتيال الفردى كما فى (النظر إلى أسفل)، أو بالثورة الشعبية كما فى (من أوراق أبى الطيب المتنبى).

البطل المطـــارد ـ كما تكـاد تجمع الكتابات النقدية ـ شخصية رئيسية فى معظم أعمالى، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات. وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أى نوع، فيفرون منها. إنهم يفرون بحريتهم من مطاردة السلطة، من قهرها. حتى لو لم يمارسوا ضدها نشاطاً من أى نوع (قاضى البهار) أو لضمان الاستكانة وعدم التفكير فى الثورة (المتنبى)، أو لأن الحاكم يحرص على أن يصادر كل ما فى حياة الناس، حتى القيم الباهرة (قلعة الجبل)، أو لمحاولة الخروج من أسوار المعتقل إلى حياة أكثر رحابة وإنسانية (الأسوار). حتى مطاردة ناس «الصهبة» لمنصور سطوحى، لا تخلو ـ فى ضوء الرغبة فى الفرار من سطوة الأب وقيـــود المجتمـع ـ من دلالات يصعب إهمـالهـا (الصهبة).. إلخ.

لقد كانت الحرية ـــ فيما أتصور ـ هى نبض روايتى الأولى (الأسوار). صرخ نزلاء المعتقل فى نفس واحد: الإفراج .. الإفراج، وأجروا «القرعة» التى دفعوا بها أحدهم ليكون فدية عن الآخرين. القضية هى صلة المثقف بمجتمعه. قد تكون الجماهير مخدوعة، أو لاتحسن الفهم أو التصرف. التخلف الذى ترسف فى إساره يحول بينها وبين التحرك الإيجابى، سعياً للخلاص من واقعها. ويأتى دور المثقف مهماً ومطلوباً لرفض الواقع، ومقاومته... ذلك هو الدور الذى تؤهله له ثقافته. بل إن ما حصل عليه من ثقافة ـ متميزا بذلك عن غالبية مواطنيه ـ يدفعه لأداء دوره، ويفرضه عليه. لكن قضية الحرية هى الشريان الرئيسى فى جسد الرواية.

فالمثقف يشغله غياب الديمقراطية فى حياة الوطن ـ البلاد، ثم يشغله غياب الحرية فى حياة الوطن ـ المعتقل. وكانت مشكلة بكر رضوان الأولى هى أن فقدان الحرية لم يكن يمثل شاغلاً لهؤلاء الذين بذل حريته دفاعاً عنهم؛ بدوا راضين بحياتهم، ولا يعنيهم التغيير. ويتساءل الأستاذ: أليس الأجدى أن نناقش مأساة موتنا البطئ داخل هذه الأسوار؟ وكلمة «الإفراج» التى لم تكن تتعدى جدران العنابر، فى همس متردد، تكاد تكون سراً يحرص الجميع عليه، أصبحت نبض النقاش المستفيض، «ويعتق أولئك الذين، خوفاً من الموت، كانوا جميعاً كل حياتهم تحت العبودية» (عبرانيين ٢:١٤)، «وأفتى فقهاء ذلك العصر ببطلان الحبس» (المقريزى). كانت الكلمة هى سلاح الأستاذ فى حربه من أجل الحرية لنزلاء المعتقل: «كنت أقول كلاماً أتصوره طيبا». لم يحمل سلاحاً، ولا دعا إلى التدمير، لكن كلماته الطيبة المؤثرة ذات الجدوى هى التى دفعت نزلاء المعتقل إلى التحول لما يشبه كائنا واحدا، يصرخ بآخر ما عنده: الإفراج ... الإفراج!

«ولم يدر أحد، كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشرى فجأة، ليتوزع بلا رابط فى الساحة الواسعة. اختلطت البنادق والشتائم والصراخ والكرابيج والسيور الجلدية ونفير البروجى وطلقات الرصاص. تحول الوجود كله إلى معركة ضارية بين النزلاء والحراس، وامتد الزئير الوحشى إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال: الإفراج.. الإفراج..».

أخيرا، فإن الأستاذ يذكرنا بالشاعر الروسى بوشكين الذى أيقظ بقيثارته ـ فى نفوس الناس ـ مشاعر طيبة، ولأنه ـ على حد تعبيره ـ بارك الحرية فى زمن قاس. أما على مستوى «الهدف» ، فإن الأستاذ هو كل المشاعل فى تاريخ البشرية، بذلوا حياتهم ـ بإرادة واعية ـ فدية عن الآخرين، عن حرية الآخرين. إنه سقراط والمسيح والحسين وجان دارك وتشى جيفارا وسلفادور الليندى وإبراهيم ناصف الوردانى وعبد الحميد عنايت وشفيق منصور، والقائمة طويلة.

منذ زمان بعيد، ربما فى أوائل الستينيات، كنت أناقش السياسى اليمنى رشيد الحريرى فى بعض القضايا العربية، وتطرق النقاش إلى ظاهرة الانقلابات التى عاشها العالم العربى منذ انقلاب حسنى الزعيم فى سوريا، ثم تكشف ممارسات قادة كل انقلاب عن الحاجة إلى تغيير. وقال لى رشيد الحريرى: أخشى أنه لو استمرت هذه الظاهرة، فسيرفض الناس البيان رقم واحد، حتى لو كان صاحبه معنياً بمشكلات الناس وبالتغيير.

ومرت الأعوام. ثم تذكرت ـ فى توالى الأحداث على عالمنا العربى ـ مقولة السياسى اليمنى. توالى الزعماء، أو توالى الأئمة. انتظر الناس قدوم الإمام ليغير واقع الديكتاتورية الذى يرسفون فى أغلاله... لكن الممارسات ما تلبث أن تبين عن ملامح شوهاء يتمنى الناس زوالها، وربما عملوا على زوالها بالفعل. وكلمت صديقى الناقد سامى خشبة فى الفكرة التى تشغلنى. تناولت فكرة المخلص فى (الأسوار)، وها أنتذا تفكر فى عمل آخر يتناول الفكرة نفسها؟!. لم أجد رداً على ملاحظته إلا أن الفكرة تشغلنى وتلح فى أن أكتبها على أى نحو. ثم سافرت إلى سلطنة عمان، ودفعنى الجو الأسطورى الذى يشمل مظاهر الحياة فى مسقط القديمة، إلى البدء فى كتابة (إمام آخر الزمان) بالصورة التى جاءت بها. الإمام المهدى الذى ينتظر الناس قدومه، وتبين الممارسة عن نقيض ما كانوا ينشدونه. أعجب لقول أحد النقاد إن الرواية تعريب لرواية جارثيا ماركيث (خريف البطريرك)، فلم يكن جارثيا قد عرف فى عالمنا العربى، لم أكن قد سمعت عنه، ولا عرفته بالتالى فى تلك الفترة التى شاغلتنى فيها روايتى (إمام آخر الزمان)،

منذ أواسط الستينيات إلى أواسط السبعينيات، حتى بدأت فى كتابة الرواية، فى فبراير ١٩٧٦.

ولعلى أعترف أنى أحاول فى أعمالى أن أتخطى المحظورات، وأكتب بحرية. مع ذلك، فإنى أتوقف طويلاً أمام المحظورات الدينية، أحرص، فلا أحاول اجتيازها. مناقشة قضايا الدين من وجهة نظر مستنيرة، تنتهى ـ فى الأغلب ـ بالتكفير، تكفير صاحب وجهة النظر المستنيرة. والخوض في بحر الدين ينتهى كذلك ـ فى الأغلب ـ بغرق صاحبه. أذكرك بأستاذنا نجيب محفوظ، وما عاناه منذ نشر روايته الرائعة (أولاد حارتنا) فى عام ١٩٥٩، وحتى الآن. من هنا، كانت تلك الكلمات التى قدمت بها (إمام آخر الزمان).

«هذه الرواية نسج خيال. وإذا كان إطارها يبدو دينياً، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية. إن الذى ينشد أمور دينه عليه أن يفتش عنها فى كتب الدين، وما أكثرها. وإذا توالت الأسماء ـ خلال الأحداث ـ لأماكن وبشر، فى هذا القطر العربى أو ذاك، فمرد ذلك إلى الواقع الفنى، وليس إلى الواقع التاريخى. وأكرر: هذه الرواية نسج خيال».

إن هدف الثورة هو إقامة شرعية جديدة، تتواصل فى ظل الاستقرار الذى يقره الشعب. فإذا لم يكن ذلك كذلك فهو انقلاب، اغتصب السلطة، وحقق استمراره بالعنف والقهر، ليس بالشرعية. والشعب الذى يمارس ضده هذا الحكم سلطته، يعانى الغربة وعدم الانتماء، وانقطاع الصلة بينه وبين من فرضوا أنفسهم أوصياء عليه.

لقد رفع كل إمام شعارات زاهية براقة، تصور الناس ـ فى تنفيذها إن نفذت ـ خلاصاً من كل المظالم التى عانوها فى حكم الأئمة السابقين. لكن الممارسة ـ تطول أو تقصر ـ ما تلبث أن تكشف عن زيف الشعارات المعلنة، وأنها لم تكن سوى واجهة تخفى وراءها عالماً من الديكتاتورية السافرة. أملى كل إمام على الناس ـ بقوة السيف ـ أنه هو وحده الصواب ومن عداه على خطأ. وبتعبير آخر: فقد كان يواجه شعبه ورأيه فى رأسه، وسيفه فى يده، فلا يملك الناس إلا الموافقة صاغرين! انغلقت السلطة على نفسها. تصور الإمام نفسه مرجعاً وحيداً، يخطط للناس أمور حياتهم، يدفعهم إلى الالتزام بالسير فى طريق محددة. فإذا حاول البعض أن يجاوز تلك الطريق، أو أفلح فى ذلك بالفعل، واجه عقوبات قاسية، تبدأ بفقدان الحرية، وتنتهى بفقدان الحياة!

ثار الناس على الأئمة فى تعدد ممارستهم، أو تمنوا زوالهم فى أقل تقدير، وبالذات فى الآونة التى يكون فيها الحكم مسيطراً ومباشراً، لا يأذن بمعارضة أو تجرد، فضلاً عن إمكان الثورة.

الغريب أن الكثير من هؤلاء الأئمة كانوا يدركون بشاعة حكمهم، فهم يلجأون إلى إصدار القوانين التى تلزمهم بالرضا عن الوضع القائم، أو يدفعون بالرواة إلى المقاهى والساحات والأماكن العامة، يذيعون الحكايات المختلفة عن ميل الإمام إلى نشر العدل والمساواة والحرية، ويتهمون المعارضين بالمروق والفساد والإلحاد والإعداد لقلب نظام الحكم. بل إن بعض الأئمة استند إلى فكرة الحق الإلهى. الله هو مصدر السلطات، وليس الشعب. وبالتالى، فإن الأفراد لا حقوق لهم تجاه الحاكم، وليس لهم أن يطالبوه بحريات من أى نوع، سواء كانت فردية أو سياسية.

والحق أن مقتل حسن الحفناوى ـ آخر من نطق بالكلمات الجميلة ـ لم يكن تعبيراً عن رفض الناس للثورة، لكنه كان تعبيراً عن إصرار الناس ـ إزاء المعاناة التى واجهوها فى توالى حكم الأئمة ـ على أن يتولوا

قيادة أمورهم بأنفسهم. القائد يظهر من الشعب، لا يتحول المخلص إلى جودو الذى طال انتظاره فى مسرحية بيكيت، ولا إلى المهدى الذى ينتظره الشيعة، ليزيل القهر عن أعناق الجماهير، ويملأ الأرض عدلاً ومساواة. أخذ النقاد على نهاية الرواية ما توضح فيها من جهارة:

«قال الرويعى: لا يخرج الإمام إلا للعدل.. ومن سبق ظهورهم كانوا ظلمة.

قال ياقوت نافع: إذا جاء فلن يختلف عمن سبقوه..

قال الكرديسى فى إصرار: ظهور الإمام حقيقة... قاطعه ياقوت نافع: ضاعت وسط ملايين الأكاذيب!..

صرخ الكرديسى: أنت تكفر!..

قال ياقوت نافع: مصيبتنا أننا لا نبحث عن إمام يحكمنا بل نصطنع إماماً يقودنا.

قال سيد الرويعى: الإمام يستمد وجوده من مبايعة الناس له.

قال ياقوت نافع: فماذا لو اختار الناس أن يحكموا أنفسهم .. هل لابد من وصى؟..

قال الرويعى: الزعامة مطلوبة فى كل الأحوال!..

قال ياقوت نافع: سيكون كل شىء على ما يرام، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير، وليس عن طريق فرد ـ أو أفراد ـ أيا كان، أو كانوا!..».

أصارحك بأنى أزمعت أن أكتفى بمقتل حسن الحفناوى، ذلك الرجل الطيب الذى كان يقول كلاماً طيباً فى مقهى السيالة. تظل النهاية مفتوحة، وتطرح الأسئلة نفسها: هل كان الرجل إماماً بالفعل؟... وهل يظهر أئمة جدد؟.. وهل قرار الجماهير رفض البيان رقم واحد، وما يتلوه من عكس ما يعلنه، فلا حرية ولا ديمقراطية ولا عدالة، إنما هو تسيد لفرد أو لطبقة على المجموع.. لكننى كنت أنتظر نصيحة الدكتور الطاهر مكى: دع نهاية الرواية كما هى، حتى لو اتسمت بالجهارة، فالجهارة مطلوبة!

يقول لوناتشارسكى:

«إذا كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً».

ولقد انشغل أبو الطيب المتنبى، بتطلعاته وطموحاته وذاتيته، عن هموم المصريين الذين عاش بينهم فترة طويلة من الزمان. فلما غادر مصر وتبادل الرسائل مع عبد الرحمن السكندرى، راجع موقفه، وأزمع أن يغادر مصر ليكون صوتاً لثورتها المرتقبة.

إن السلطة المطلقة طريق مؤكدة إلى الاستبداد. والثابت تاريخياً أن الحكام الذين مارسوا السلطة المطلقة، جاء بعض قرارتهم وتصرفاتهم مشوباً بجنون العظمة حسب التعبير العلمى المعاصر. والمثل الأوضح فى شخصيتى الإسكندر الأكبر ونابليون بونابرت (قرأ د. صالح حسن سميع ـ أزمة الحرية السياسية فى الوطن العربى). والنظام السياسى الذى يكرس الديكتاتورية يمتد خطره إلى كل من يتصور معاداتهم له، حتى لو لم يكونوا كذلك، فالحرية الشخصية لا تعنيه فى قليل ولا كثير. كان كافور هو كل شئ فى الدولة، هو الذى يفكر، وهو الذى يأخذ القرار، وهو الذى يعين أشخاص المنفذين. أما النتائج، فإن الشعب ـ بالتأكيد ـ هو الذى يتأثر بها. كان كافور هو صاحب الحكم فى الرواية، وهو صاحب الرأى، ورأيه هو الذى ينفذ، مهما

تعددت الآراء المخالفة، واتسعت مساحتها. لاراد لرأيه فى مشكلات السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة وكل ما يتصل بأمور الدين والدنيا. من يفكر فى التنبيه إلى الخطأ، أو يعترض، فإنه يعرض نفسه للمساءلة والتحقيق بما يفضى - فى الأعم - إلى فقدان الحرية، وربما فقدان الحياة نفسها. حتى المتنبى، وهو شاعر، ومن أصحاب الرأى، وجد من يحذره من الجهارة، أو حتى التلميح برأيه، فلا يواجه غضب الإخشيد.

ولأن الاستبداد السياسى لابد أن يفرز - بحكم طبيعته - فئات صغيرة مستغلة، تعين المستبد، وتؤيده، وتزين له صنيع أعماله (المصدر السابق ص ٨)، فقد تخلقت مجموعات قليلة، تتمتع بالكثير من الامتيازات، وتستأثر بمزايا الاقتراب من الحاكم، وتفرض تسلطها على مجموع المواطنين. كانت الحرية تعنى - فى نظر أعوان كافور - على حد تعبير الرئيس الأمريكى لنكولن - «حرية بعض الرجال أن يصنعوا ما يشاؤون بالرجال الآخرين». بدا المخالفون لتصرفات الحاشية:

«من حشو الرعية، وسفلة العامة، ممن لا نظر لهم، ولا روية، ولا استدلال له بدلالة الله وهدايته. أهل جهالة بالله، وعمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه وتوحيده والإيمان به، لضعف آرائهم ونقص عقولهم .. إلخ» (الطبرى جـ ٨، ص ٦٣١ وما بعدها).

ولا يخلو من دلالة ذلك الحوار بين المتنبى ومعاون المحتسب إبان اشتداد الضائقة الاقتصادية. قال أبو الطيب: الجوع فى الشوارع. مع ذلك فإن الطعام يصل إلىَّ فى موعده!..

قال الرجل وهو يطمئن إلى ترتيب الصناديق والأوعية: أنتم من أعوان أبى المسك، لا يجرى عليكم ما يجرى على العامة!..

أما الجماعات الوافدة، فقد كانت مشكلة أهل مصر الأولى فى مواجهتهم هى «إحساسهم بالخضوع لهذه الجماعات التى أتت من مناطق بعيدة، تنشر الدمار والموت الأسود» (المتنبى ص ٤٤) فهو إحساس بفقدان الحرية.

والملاحظ أنه لما قامت مظاهرات المصريين ضد الجوع، ثاروا ضده، وأوشك كافور أن يتبنى حقيقة الدوافع التى خرجت بالمظاهرات، لكن ابن حنزابة صور له الأمر على غير حقيقته: كل الأسباب واجهة زائفة لهدف خبيث، هو الخروج على حكم سيدى أبى المسك!.

ومع أن ابن رشدين فسر ما جرى بأنه كان تعبيراً عن غضبة الجياع على الظروف الصعبة: فإن الإخشيد مالبث أن هز رأسه فى اقتناع بملاحظة ابن حنزابة: من يهاجمون أعوان الأستاذ اليوم، قد تسول لهم نفوسهم بأن يهاجموا قصر الأستاذ فى الأيام المقبلة!.. وأمر «كافور» بأن تثبت الأحكام التى صدرت على متزعمى المظاهرات!.. من هنا، جاءت ثورة الجماهير على الحاكم إفرازاً طبيعياً لإهمال حقوق الأفراد وحرياتهم، فليس ثمة إلا هو وأعوانه وحاشيته، ولم يعد أمام الناس إلا الخروج عن طاعته، ومقاومته، ومقاومة السلام الزائف الذى وافق عليه فى الوقت نفسه، وهذه الثورة المرتقبة تأكيد بأنه يجدر بالإنسان أن ينتزع حريته بيده. وبتعبير آخر، فإن الإنسان لا يكون حراً، إلا إذا استحق بالفعل أن يكون حراً.

ثمة تعريف اشتقاقى للحرية، بأنها «انعدام القسر الخارجى». ولقد كان القسر الخارجى تحديداً، هو ما واجهه محمد قاضى البهار. كانت التهمة التى طاردت جهات البحث محمد قاضى البهار من أجلها هى أنه يمارس نشاطا ضد الجماعة، ضد الحكومة ممثلة

الجماعة. ومع أن محمد قاضى البهار لم يكن مهموماً سياسياً، ولا هو صاحب رأى، فإنه وجد نفسه مدافعاً عن حريته فى ألا يكون مهموماً سياسياً، وألا يكون له رأى! وجد قاضى البهار نفسه معرضاً لفقد حريته الشخصية، وهى الحرية الأهم. وكما يقول برجسون، فإن الإنسان لا يكون حراً إلا عندما تصدر أفعاله عن شخصيته كلها.

لعلى أذكرك بمسرحية (حالة حصار) لألبير كامى:

«إن اقتناعنا هو أنكم مذنبون. ولن تجدوا أنكم مذنبون ما دمتم لا تشعرون بأنكم متعبون. إنهم يتعبونكم. وعندما يرهقكم التعب، سيسير الباقى وحده».

وفراراً بحريته، نزل محمد قاضى البهار إلى البحر. توالت التقارير تؤكد خلو تصرفاته من كل ما يدعو إلى مصادرة حريته، إلى اعتقاله... لكن جهة الأمر أكدت النشاط المريب لقاضى البهار، وأن إدانته ثابتة، وإن احتاجت إلى الأدلة التى تدعمها. ومارس كتاب التقارير ضغوطاً على قاضى البهار بلغت حد الإيذاء البدنى، ليحصلوا على الأدلة التى تثق فيها جهة الأمر. لفقت لقاضى البهار عدة تهم، من بينها أنه شارك فى مناقشات قهوة البورى وزملاء العمل، فعاب على النظام فساده وقسوته، وأنه كان يحمل متفجرات فى حقيبته عندما زار ملهى «زهرة البنفسج»، أما تردده على زاوية الأعرج لأداء صلاة العصر ـــ قبل توجهه إلى قهوة البورى ـــ فلتدبير اغتيال بعض القيادات السياسية، بعيداً عن أعين الأمن. لم تثبت التهم فى مواجهة صمت الشهود، وإنكار رواد قهوة البورى مناقشات السياسة، وتأكيد بائع الصحف «سيد النن» أن ما رآه فى طفولة قاضى البهار لم يعد يتكرر فى شبابه، وأضاف أنه ربما اختلط الأمر عليه، فشهد بما لم يشهده، ونفى رواد القهوة أنهم يعرفون قاضى البهار أصلاً.

وعندما نزل محمد قاضى البهار مياه الأنفوشى، واختفى، فإنه ربما فعل ذلك فراراً من القوى الضاغطة، لكنه مارس بفعله ـ فى الوقت نفسه ـ حريته. وكما يقول سارتر، فإن حريتنا هى الشئ الوحيد الذى ليس لنا الحرية فى أن نتخلى عنه.

الحرية ـ فى أحد تعريفاتها ـ هى «اختيار الفعل عن روية، مع استطاعة عدم اختياره، واستطاعة اختيار ضده». ولم يكن النزول إلى البحر هو اختيار محمد قاضى البهار الوحيد. بل إنه الحل الذى لم يطالبه به أحد، لكنه لجأ إلى ذلك الحل دفاعا عن حريات الآخرين، فضلا عن فراره هو نفسه بحريته، فلن تعاود الشرطة حملاتها ضد سكان بيت الموازينى، أو رواد مقهى البورى، ولن تلجأ إلى اختطاف أحد أقاربه، ولن تضرب أباه فى شارع خلفى. وكما يقول باكونين:

«أنا لا أكون حرا بمعنى الكلمة، إلا إذا كانت كل الموجودات الإنسانية المحيطة بى ـ رجالاً ونساء ـ حرة هى الأخرى. أجل، فإننى لا أصبح حراً إلا بحرية الآخرين».

ومع تأكيدى أن تعدد مستويات الدلالة فى العمل الفنى هى اجتهاد الناقد، وربما المتلقى العادى، فلعلى أثق أن محمد قاضى البهار لم يمت. لقد نزل البحر واختفى. ذلك ما رأته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة من البيت إلى داخل البحر. لا يلغى ما حدث إخفاق الشرطة فى العثور على جثة قاضى البهار، أو ما يدل على غرقه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التى واجه بها تحريات الشرطة فى ظروف موته: أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى. حتى أبناء الموازينى، الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار «إذا جاءت سيرته، وظروف اختفائه، تسللت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة،

المحيرة، كأنها العدوى». هذه هى الكلمات التى انتهت بها رواية (قاضى البهار). وهى - كما ترى - نهاية مفتوحة، ولعلها أقرب إلى نفى موت قاضى البهار، وإلا: فماذا تعنى تلك الابتسامة الغريبة المحيرة؟!.

يقول الدوس هكسلى: من الأفضل أن نخطئ فى الحرية، على أن نصيب فى القيود. ولقد حاول منصور سطوحى أن يتحرر من السلطة التقليدية ممثلة فى القائد التقليدى - الأب - الذى كان يصدر أوامره معتمداً على مكانته، وهى أوامر اتسمت - فى الأغلب - بالطابع التحكمى.

كان منصور يريد أداء الفرائض الدينية عن اقتناع، وليس لمجرد أن يتبع خطوات أبيه. كان يريد دخول الكلية التى يريدها، ويتطلع إلى أصدقاء يطمئن إلى صداقتهم، وإن رفضهم أبوه، وإلى تعامل مغاير لما كان يعامله به أبوه. بدت تصرفات منصور - عقب رحيل الأب - كأنها تعبير عن قول سارتر: «إن حريتى هى الدعامة الوحيدة للقيم، فليس ثمة شيء يمكن أن يلزمنى بأن أتخذ هذه القيمة أو تلك». شك منصور فى حقيقة حريته، فى حقيقة وجودها، بعد وفاة أبيه. وجد نفسه وحيدا، بعيداً عن سياج الأسرة والوالدين والعادات والتقاليد والمعتقدات. نفض عن نفسه ذلك كله، أو أنه وجد نفسه خارجه، واهتزت فى داخله قيم كثيرة، وتبدلت نظرته إلى الكثير من الأمور، ولم يعد المستقبل بمثل الاستواء الذى كان قديما.

الحرية - فى التعبير الفلسفى:

«تجربة روحية، يحاول فيها الموجود الإنسانى - الذى هو مزيج من دم ونور - أن يستخرج من حياته المادية نفسها وسائط نموه، ووسائل تحريره، وأسس سورته الروحية» (زكريا إبراهيم - مشكلة الحرية - ص ٢٥٩).

إن إرادة الإنسان تتجه دائما نحو الأفضل، أو ما يبدو لها أنه كذلك. وهى لحظة مسبوقة، أو متزامنة مع تحقق الاختيار، ولو لم يكن الإنسان - فى تلك اللحظة - سيد انتباهه، لما أحس بحريته بصورة حقيقية.

والحق أن الدوافع المحركة لمنصور سطوحى بحثا عن الحرية، كانت تعبيراً فى واقعها عن الحرية. وإذا كان ماكس جاكوب قد وصف ميرسو بطل (الغريب) لكامى بأنه «إنسان فاقد الوعى بما حوله»، فإن منصور سطوحى يكاد يعبر عن الحالة المناقضة، فهو مدرك تماما ما حوله، يرفضه، ويحاول التغلب عليه.

جابرييل مارسيل يذهب إلى أن حرية الاختيار تتجلى فى لحظات الإشراق، التى يتجلى فيها الوجود الإنسانى بسره وغموضه ونفحاته القدسية، أمام الإنسان، فينقاد له إطلاقا، ويفوض أمره إليه.

فهل تكون النهاية التى اختارها منصور سطوحى هى مرفأ البحث عن الذات، وعن تواصله مع الآخرين، وعن الحرية الغائبة، والسعى نحو الأفضل. لعلى أذكرك بأن تلك النهاية المرفأ، تذكرنا بقول جان جينيه:

«إن الوسيلة الوحيدة لتجنب هول الهول هى أن تلقى بنفسك فيه».

إن ديكتاتورية السلطان خليل هى المقابل لتطلع الناس إلى الحرية. كان القهر صورة حكمه. أحكم قبضته، فلا يأذن حتى للهواء بأن يتخللها، أو ينفذ منها. له الكلمة النافذة، والرؤوس - مهما تطاولت - فهى تخشع إلى حد الركوع، وربما السجود، فى مجلسه. نشأ السلطان فى كنف أب يبيع الرقيق. أهم ما يرويه معاصرو طفولته أنه كان يحبس مجموعة من القطط فى قفص حديدى، ويعمل فيها سيخا حديدياً. ولما نقل الطواشى شعوان ما رآه إلى والد خليل، ظهر عليه ارتياح، وقال: لو أنه ضعيف القلب.. فكيف يبيع الرقيق؟! ثم مارس هو نفسه تجارة الرقيق. لذلك، فإن نظرته إلى حرية الإنسان - حتى هؤلاء الذين باعدت ظروفهم بينهم والعمل رقيقاً - على أنها تخضع لإرادة الحاكم، هو الذى يهب ويمنع،

أوامره قضاء، وعلى الجميع أن يخضعوا لها.

لقد تبدى اختيار عائشة فى سؤال السلطان لعائشة: هل تريدين الإقامة معنا؟.. فى جوابها عليه: لو أعطيتنى الملك ما أخذته دون زوجى.

حددت اختيارها، وهو أن تكون حرة مع زوجها، وأهل «حدرة الحنة»، برغم الظروف القاسية التى كانوا يحيونها، ولا تصعد إلى قلعة الجبل، فتتحول إلى سجينة فى قصر السلطان.

كان اختيار خالد عمار هو اختيار زوجه عائشة. قال له مقدم الجند: هل تريد أن تعمل فى خدمة مولانا السلطان؟.

«قال خالد: من الصعب أن أجيد مهنة غير التى تعلمتها (نساخ).
قال المقدم: الجندية لمماليك السلطان وحدهم، وإن أمكننى الحصول على موافقة مولانا، نلحقك بزمرة المماليك السلطانية..
ـ أخشى أنى لن أستطيع!..
ـ للجندى المملوكى مرتبة جليلة .. فكيف ترفضها؟ ..
ـ أنا من عامة الناس.. والعمل فى خدمة مولانا السلطان مما لا أقوى عليه!..
ـ الجندية تميزك عن موظفى دواوين السلطان ..
ـ لا أتخيل نفسى فى غير هذا المكان!..».

اختار خالد الحرية، مألوف أيامه بعيداً عن الحياة التى لا صلة له بها فى قلعة الجبل.

حتى عبد الرحمن القفاص ـ والد عائشة ـ حاول أن يعتذر عن الخدمة فى قلعة الجبل. قال للسلطان خليل: أنا رجل سوقى، لا أعرف غير صنع الأقفاص!.. لكن السلطان ـ كى يستدرج الرجل إلى حتفه ـ أصر أن يعمل فى القلعة، بدعوى أن أمره لا يرد!

ومع أن السلطان جعل من عائشة ضيفة على قلعة الجبل، تقيم فى واحد من قصوره الثلاثة، لا تغادرها. بوسعها أن تخرج إلى القلعة، قصورها وأبراجها ودورها. كل من فى القلعة يعلم بأمرها، وأنها ضيفة السلطان. وبرغم أن خصياً قادها إلى حجرة بها كنوز هائلة من المجوهرات والذهب والفضة، فإنها ظلت على حنينها إلى ناسها، وظلت حزينة، وقالت للكنوز التى عرضها عليها: الحق أنى لا أفهم منها أى شئ، ولا أعرف قيمتها!

وكانت الجريمة التى عوقب بسببها والد عائشة وخالها وإمام مسجد شيخون وقاضى الشفاعية والخليفة وزوج السلطان، أنهم تفهموا اختيار عائشة، وأنه لا شئ يعدل حياتها فى «حدرة الحنة».

أخيراً، فإن الحرية هى اختيار عائشة، فى مقابل عرض السلطان خليل بن الحاج أحمد عليها، وإصراره أن تقيم فى قلعة الجبل. طاردها وقتل كل من حولها حتى تغادر «حدرة الحنة». واختار الناس أن يناصروا حرية عائشة فى الاختيار، وهو اختيار أفضى فى النهاية إلى زوال السلطان نفسه.

إن عزلة الإنسان تنفى حريته. فالحرية مسؤولية اجتماعية، وارتباط بالآخرين، ووعى متنام بما يحيط به. ولقد عاش سر شاكر المغربى فى داخله. وكما يقول كودويل، فإن الرجل الوحيد فى الصحراء ليس حراً. إن حى بن يقظان وروبنسون كروزو لم يشعرا بحريتهما الحقيقية، لم يصبحا أكثر حرية إلا بعد أن التقيا بسلامان وأبسال وجمعة وغيرهم، من نقلوا إليهما الشعور بالجمعية. وقد آثر شاكر المغربى أن يظل فى جزيرته المنعزلة، حتى فى حراكه الاجتماعى للصعود إلى الطبقة الأعلى، يخلو إلى أحلام عشقه المجنون، يتخيل ويتصور ويمارس العزلة الكاملة، فلا يبوح بسره لأحد:

«الإحساس بمخالفة الآخرين يضعنى فى جزيرة منعزلة، أعانى الوحشة، والسر الذى يصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن

أعلنه. لم تصرفني المعاملات المادية، أو الصفقات، عن الخلو إلى نفسي، ولو في حضور الآخرين، واحتضان حلمي الغالي. وبقيت على صلتي بالخيالات، لا أفارقها، وإن ظل السر داخلي، أتحدث وأناقش وأسأل وأبيع وأشتري وأعقد الصفقات، فلا صلة بين عملي وذلك المارد الذي يعلو صراخه، فأضرب قبضتي ـ بلا مناسبة ـ في حافة المكتب. لم تكن تؤلمني أو تضايقني تصرفات الآخرين، مهما تمادت في الإيلام، إن أذنوا لي ـ ربما دون أن يدروا ـ باحتضان كنزي الجميل، نتمرغ في رمال الشاطئ، نسبح في بحار عميقة، غامضة، نعانق النجوم في سماوات لا نهائية... إلخ».

وعندما أصبح سره في وعي غيره ـ نادية حمدي ـ حاول أن يسترده، فأخفق. فلجأ إلى تصرف مجنون، وإن كان منطقيا، ليفقد حريته، وربما وجوده.

وبالطبع، فإن «اعتراف المرء بذنوبه لا يكفي لتبرئة ساحته».. ذلك ما تبينه كليمانس بطل (السقطة) لكامي، وإن لم يتبينه شاكر المغربي. لقد تصور المغربي أن عليه أن يروي ما حدث دون أن يتدبر العواقب، وأن الحفاظ على حريته مرتهن بالحفاظ على حرية الآخرين. المرء لا يكون حراً بالفعل في أفكاره وتصرفاته، إلا إذا كان على معرفة حقيقية بما ينتويه وبالحرص المؤكد ـ في الوقت نفسه ـ على أن يعثر «على المفتاح الوحيد لكل حرية كائنة ما كانت»، والتعبير لجون ديوي.

ثمة مقولة تؤكد أنه «بدون الحرية لن يكون ثمة فارق بين الخير والشر، لأن الحرية هي التي تدخل القيمة في العالم، ومن ثم فهي لابد أن تظل وراء القيمة نفسها» (مشكلة الحرية ص ٢٦٣)، فليس من شئ يعلو على الخير والشر معاً سوى الحرية.

أخيراً، فلعلي أتذكر قول سارتر: إن الأدب تأكيد مستمر للحرية الإنسانية. وبتعبير آخر، فإن الكاتب هو رجل يخاطب الحرية لدى الآخرين حتى تأخذ تلك الحرية مكانتها.

وأتذكر كذلك قول البولندي شاينا: إن ما سيبقى من فني، هو حريتي التي تحيا في الإنسان الآخر... المتلقي!.

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **فصول** مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● **إبداع** مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● **القاهرة** مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● **المسرح** مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنانى

● **علم النفس** مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● **عالم الكتاب** مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسى

● **الفنون الشعبية** مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى

